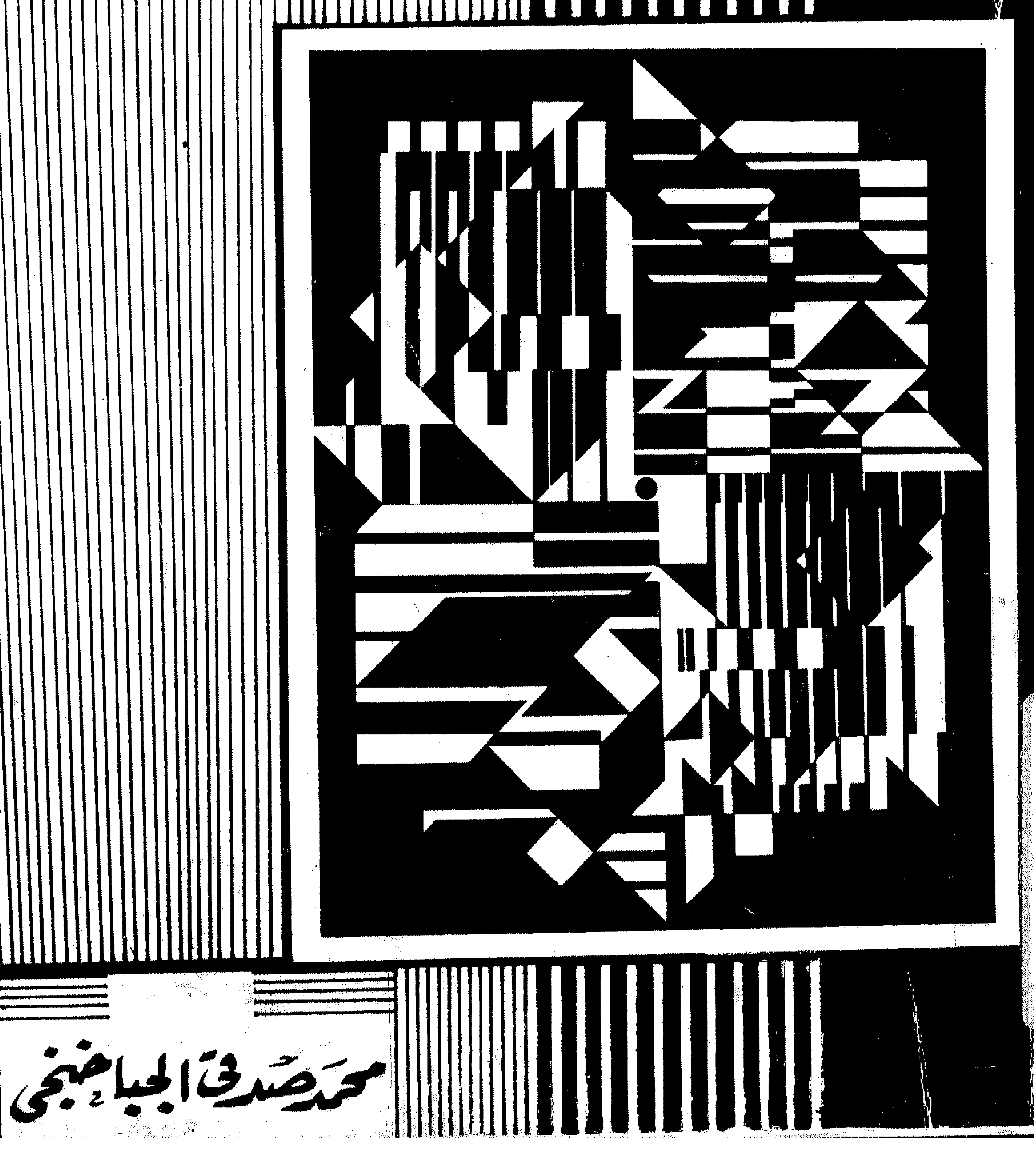
الحس الجمالي



محمد صدقي الجباخنجي

الحس الجمـــالى

اهداءات ٢٠٠٢

الفنان/ حسين بيكار

القاهرة

الحس الجمالي

الطبعة الأولى

١٩٨٠

محمد صدقي الجباخنجي



دار المعارف

فهـرس الاعـلام

	الصفحة
ابن الهيثم	٦٤
ابن بطوطة	٦٤
ابن سينا	٦٤
ابو زيد الهلالى	٤٢
ابو نصر الفارابى	٦٤
احمد البيرونى	٦٤
الاكاديمية	٦٩
الجريكو	١٥
ادجار ديجا	٧٠
ادموند بورك	١٥
ارسطو	١٥، ١٨، ٣٧
افلاطون	١٦، ٣٧، ٣٩
الالياذه	٤٢
الاوديسا	٤٢
الانياده	٤٢
البناء الديناميكى	١١٤
التأثرية	٨٤، ١١٢، ١١٣
التجريد	٨٤، ١٠٤، ١١٠
الخوارزمى	٦٤
الرازى	٦٤
الرومانتيكية	٨٢
السيرياليه	١٠٧
الشهنامة	٤٢
الطبرى	٦٤
الظاهر بيبرس	٤٢

	الصفحة
الفيدا	٣٢
الكلاسيكية	٨٢
المسعودى	٦٤
المعرى	٦٤
المقريزى	٦٤
امستر دام (متحف)	٩٧
اندروماك	٤٠، ٤٤
انطون رافايل منجس	٨٢
انطونيو كانوفا	٨٣
اوجين فيرون	١٣، ١٥
اوريستس	٤٠
اوسكار وايلد	٣٣، ٧٢
اينياس	٤٠، ٤٤
بانتوميم	١١٦
بابلو بيكاسو	١٥، ٥٥، ١١٠، ١١٥
براكسيتل	٦٩
برج ايفل	٦٠
بريكليس	٩٦
بلوتينوس	١٥
بنيدتو كروتشى	١٩، ٦٧
بودلير	٧١
بوليكليتو	٩٦
بومبى	١٥، ٨٣
بومبيو باتونى	٨٣
بيرلوتز	٤٩
بيروس	٤٠

	الصفحة
تايت (متحف)	٩٧
ترافالجر	٧٠
تينتوريتو	٣٢
ثابت بن قرة	٦٤
جاك ماريتان	١٩
جابر بن حيان	٦٤
جورج براك	١٥
جورنيكا	١١٤
جوزيف فيان	٨٢
جوستاف كوربيه	٧٠
جون ديوى	٣٣
جون راسكن	٧١
جون كونستابل	١١٣
جيورجيو دى كريكو	١٠٧
حنا (قديس)	١٠٩
خالد بن الوليد	٦٣
خوان ميرو	١٧٢
ديكارت	٣٤
ديونيزيو	٣٧
رادر	١٧
رافايلو	٣٣
روسيي	٧١
روك أند رول	١٠٢
ساندرو بوتيشلي	١٤
سبينوزا	٣٥
سكوبا	٩٦
سليمان التاجر	٦٤
سوينبرن	٧١
سيمون سالمون	٧١
شكسبير	٣٩
شوبان	٧٠
شوبنهور	٣٦
شيللينج	٣٦

	الصفحة
طارق بن زياد	٦٣
عقبة بن نافع	٦٣
عمر بن الخطاب	٦٤
عمرو بن العاص	٦٣
عنترة (ملحمة)	٤٢
فانتان لاتور	٧٠
فرانسيس باكون	١٨
فرانكو	١١٠
فونتانبلو	٨٣
فون هارتمان	٣٦
فيدياس	٩٦
فيدراس	٣٩
فيرجيل	٤٠، ٤٣
فيكتور هوجو	٧١
فيكتوريا (الملكة)	٧٠
فينكلمان	١٣، ١٤، ١٥، ٨٣
كاراتشي	٣٢
كاندينسكي	١٥
كايلوس	٨٣
كلايف بيل	٦٢، ٣٦
كوديريه جيو	٣٢
لوقا (قديس)	١٠٩
لوك	٣٤
لونجينوس	١٥، ١٨
لويس دافيد	٨٣
ليبنيز	٣٦
ليوناردو دا فينشي	١٤، ٣٢، ٨١
ميكيلانجيلو	٣٣
مارك شجال	٥٣
ماركو بولو	٦٤
مانيريزم	٣٢، ٥٨
متا (قديس)	١٠٩
ميرون	٩٦

	الصفحة		الصفحة
ميتافيزيكا	١٠٦	هوراس	١٨، ١١٢
موسوليني	١١٠	هتلر	١٩٠
موديلياني	١١٠	هيربارت	٣٦
نارشيزو	٣٩، ١١٤، ١١٥	هيركولانيوم	١٠٥، ٨٢
نيلسون	٧٠	هيلينس	٤٠، ٤٣
هنري مور	١٥	ولينجتون	٧٠
هوجو مونستيربورج	١٩	ويسلر	٧٠، ٧٢
هافلوك ايليس	٣٣		

فهرس المواضيع

المقدمة

الصفحة

المقدمة ٩
المعرفة التاريخية تساعد على وضوح الرؤية الفنية ١٣
بين الابتداع والابداع ٢٣
تأملات فى العملية الفنية ٣١
النمو الجمالى ٤٧
ارادة الفنان فى التعبير الحر ٥٧
مصادر التعبير فى فن التصوير ٦٧
بين القواعد التربوية والفنون الجميلة ٧٥
تدخل علم النفس فى مشاكل علم الجمال ٨٥
دور الفنان بين العالمية والقومية ووظيفة ناقد الفن ٩١
الموضوعية والرمزية فى الفنون التشكيلية ١٠١

مقدمة

فى الوقت الذى تتطلع فيه الدول النامية إلى المستقبل المشرق بالدراسة والتخطيط فى كافة الميادين العلمية والعملية لايمكننا أن نغفل أهمية الفنون فى حياة المجتمع العصرى .

والفنون التشكيلية بصفة خاصة لها تأثيرها الفعال فى حياة الأفراد والجماعات لأنها بطبيعتها تجسد واقع حياتهم ونشاطاتهم فى أشكال مرئية تصقل أحاسيسهم وترقى بمشاعرهم وتزيدهم معرفة بالجمال . فالصورة المعلقة على الجدار الأصم فى الحجرات المغلقة هى كالنوافذ المطلة على هذا الجمال فى أى شكل من أشكاله ، كما أنها أيضاً أداة يتعرف بها الشعب على أمجاد واقعه فتزيد من قدراته وطاقاته عندما يرى كل فرد مايبذله من جهد فيتعرف على أهمية وجوده وكفاحه فى سبيل تعزيز البناء العام لحضارة بلده فى عصره ، سواء فى مجالات الزراعة والصناعة أو البحث العلمى والأدبى أو الجهاد الوطنى وقضايا التحرير ، وبالجملة نجد أن الفنون التشكيلية هى الوسيلة التى يمكن بها إيقاظ الوعى ، والإدراك العقلى والروحى معاً ، بالرؤية فى غير عناء ، لأن العين بوظيفتها تتلقاها – فى وهلة – بالمتعة كما تتقبلها النفس بالبهجة عندما تتكشف المعانى فى قوالب جمالية ترفع حوافز النفس للتطلع إلى الحياة الأفضل . كما يجد الممارس لها – كلما أتيحت له دراسة فنه دراسة جادة – متعة التأمل والتعمق فى المعانى الإنسانية كلما وجد الجو الملائم للتعرف على قدراته الذاتية وتنمية احساسه بوظيفته فى المجتمع لحمل مسئولية العمل بالطريقة العلمية والإبداع الصناعى والمقومات التى تجعل منه المعبر الصادق عن واقع بلاده ومستقبلها إلى جانب قدراته على استرجاع أمجادها التاريخية .

وإذا ألقينا نظرة على الآثار التى نستدل منها على تاريخ حضارة الإنسان منذ أقدم العصور ، نجدها فى المبانى والصور والتماثيل تؤكد لنا حقيقة وجود الإنسان فى المكان الذى عاش فيه ، كما تدلنا على نوعية عقائده وتفكيره وفلسفاته وحضارته فى زمانه .

ومن الواضح أن دور الفنان التشكيلى فى المجتمع العربى الحر هو الالتزام بقضايا الجماهير والتعبير عنها بشتى الأساليب الفنية التى تؤكدها طاقاته الإبتكارية والإبداعية ليشارك فى دفع عجلة التطور متفاعلا مع مقومات الحياة كلها ، وهو دور أساسى فى مراحل بناء حضارة شعب .

والفنان الصادق هو الذى يتخذ من قضايا مجتمعه ومناخ بيئته مصدراً لإلهامه ، لأن التعبير الملتزم المتحرر من قيود الإلزام هو قاعدة الإبتكار والإبداع فى كل الفنون مهما اختلفت وسائلها فى التعبير .

ولما كانت دراسة تاريخ الفنون التشكيلية تساعدنا على معرفة نوعية الحضارات التى عاشها الإنسان عبر تاريخه الطويل ، والظروف التى أحاطت به ودعته إلى ما تركه من أعمال لها من أشكالها دلالات ثابتة تنم عن وجوده ونشاطه وعقائده وثقافاته ، فإن تأمل هذه الأعمال وتذوقها والبحث فى جوهرها يكشف لنا عما وراء هذه القدرات من قوى خلاقة ، وما أراده مبدعها ، ويغرينا أيضاً على متابعة مراحل التدبير والتفكير والتنفيذ ، والينابيع التى استقى منها مبتكراته ، سواء كانت الدوافع عقلية أو نفسية ، أو صادرة من الأوهام والأحلام ، أو وليدة النزوات والانفعالات ، أو قد تكون من رواسب أحداث بعيدة كامنة فى أعماق النفس وباطن العقل إلى أن وجدت متنفذاً لتطفو على السطح وتحتل مكاناً بين الحقائق التى نراها ونستشعر وجودها لتصور واقعاً لمجهول .

وإذا كان للفلاسفة آراء فى تلك الدوافع والعوامل المؤثرة فى عملية الابتداع الفنى ، إلاأن هذه الآراء مهما تعددت جوانبها واختلفت وجهات النظر فيها فإنها غالباً ينقصها مايرضى الفنان ويقنعه بما يستشعره من متعة ينفرد بها فى أثناء قيامه بتجربته الفنية إلى أن يراها تخرج من بين يديه تحفة بديعة فى شكلها بليغة فى معانيها

ولعلى بما ضمنته هذا الكتاب من مواضيع لا أدعى أكثر من أنى أبصرت مافى نفسى أول الأمر كفنان تشكيلى يمارس فنه قرابة نصف قرن وكناقد للفن بالصحافة المصرية منذ عام ١٩٣٥ إلى جانب تدريس تاريخ الفن فى جميع كليات ومعاهد الفنون كأستاذ مسئول منذ عام ١٩٤٠

وعلى ضوء مااستطعت أن استوعبه من قراءات فقد تناولت بعضها كمداخل أعانتنى على تأملها ومناقشتها للوصول إلى ما تطمئن إليه خواطر الفنانين الراغبين فى دراسة علم الجمال ، ولاشك فى أنها دراسة محببة إليهم ، ووسيلة من وسائل التعرف على أسس النقد الذاتى ، والمعرفة السليمة التى لا يشوبها غموض أو لغو أو تعقيد

والله اسأل أن أكون عند حسن الظن .

د محمد صدقى الجباخنجى

المعرفة التاريخية تساعد على وضوح الرؤية الفنية

فى أوائل الخمسينات ظهر العديد من الرسائل والبحوث حول تعريف الجمال والنقد الفنى . ويعتقد كثير من المعنيين بهذه الدراسات أن الظلام الذى كان يحيط بالنقد الفنى قد انقشع بعد متابعة وتقييم الكثير من الاتجاهات والأساليب الفنية المعاصرة التى تكاثرت بدوافع ذاتية ، وتأييد كل ما استطاع ذوو المواهب الفنية أن يضيفوه إلى حصيلة الفن الذى سار بخطى سريعة على سلم التطور المتحرر من كل القيود والضغوط .

والاعتقاد بالتقدم الذى حققه النقد المعاصر لم يحل دون إلقاء الضوء على بواعث الفنون التقليدية (الأكاديمية) التى كانت سائدة حتى قبيل ظهور الفن التأثرى الذى واجه الطبيعة فى الهواء الطلق وتحليل العناصر التى تتألف منها تلك الفنون للتعرف على قوانين الرؤية وأسلوب كل فنان كانت له مكانة يتميز بها عن غيره . ونتيجة لذلك يصبح من العبث المفاضلة بين قديم وحديث طالما أن لكل فن فى عصره مقوماته ومميزاته ومتطلباته ومعطياته .

ومن القواعد الأساسية عند تصنيف الأعمال الفنية أن نكون منصفين حتى لا يطغى فن على فن آخر ويطمسه . وعلى سبيل المثال أقول أن الاختلاف بين الديموقراطية والجمهورية هو أن الديمقراطية تقوم على الحرية والإحساس بالمسئولية ، وأن الجمهورية تقوم على المحافظة على النظام ومقاومة الإنحراف ودفع الفساد ، وأحياناً نجد جمهوريين متحررين كما نجد ديمقراطيين محافظين ، فاذا قبلنا هذا التفسير فإننا نستطيع تطبيقه كذلك على الفن .

ونجد فى أقوال « **أوچين ڤيرون** » Eugène vêron وغيره من المعاصرين المؤيدين له ثورة جريئة على الفنون التقليدية (المحافظة) وتأييداً مطلقاً

لاتجاهات الفنون المعاصرة (المتحررة) .

وإذا سألنا عما هي الفنون التقليدية ؟ وماهي انطلاقات الفنون المعاصرة المتحررة ؟ فإننا نجد «ڤيرون» يقول : **«هذان نوعان مختلفان من الفن ، الأول زخرفي وهدفه الرئيسي إرضاء العين ، ووسائله العامة الحرص على اتقان الرسم والمحافظة على انسجام نسب الأجزاء المكونة للشكل ، والعناية برشاقة الخطوط الخارجية التي تحصر مساحة الجسم ، وقوام هذا الفن هو الجمال الذي تراه العيون في الطبيعة ، أما الفنون المعاصرة فلادخل لها في هذا المجال بعد أن تحررت من القيود الأكاديمية لتعتمد على قوة التعبير المطلق» .**

ومن هذا التعريف نجد عدم وضوح الرؤية الفنية عند « **ڤيرون** » ونراه يؤثر الفنون الحديثة ويخصها بما ينكره على الفنون التقليدية ، وهو مانراه غالباً مايخالف الواقع في خمس نقاط :

أولاً — أن الفنون التقليدية و إن كانت كما وصفها **ڤيرون** إلا أنها تبدو في عصور كثيرة ذات سيطرة وقوة تعبيرية واضحة ، كما نشاهد في تماثيل الدولة المصرية القديمة وتماثيل تل العمارنة في عهد اخناتون وكذلك في الفنون الإغريقية(١).

ثانياً — إذا اعتبرنا عصر النهضة الإيطالية (القرنان ١٥ و ١٦) هو بداية العصر الحديث بعد أن استرد الإنسان حريته التي حرم منها طوال العصور الوسطى ، فإننا نرى على لوحات «ساندرو بوتيشللي» Sandro Botticelli و « ليـــوناردو دا ڤينشي » Leonardo da Vinci

---

(١) من أقوال العالم الأثري الألماني «فينكلمان» إن الفن الاغريقي القديم يتمتع بما كان يتمتع به الاغريق من حرية وكبرياء .

و « رافايللو» Raffaello Sanzio و « الجريكو » الأسبانى il Greco وغيرهم خطوطاً زخرفية أكثر وضوحاً مما نراه فى تماثيل القدماء من المصريين والإغريق ، وهوغيرمايدعيه « ڤيرون » ومن يتبعه عندما وصفهابالفنون التعبيريةبينماالصحيح أنها تميل إلىالعنايةبالخطوط الزخرفية

ثالثا — نرى فنوناً حديثة غير موضوعية ومتحررة من كل القيود ، ولا نجد فىغالبيتها غاية اجتماعية أو قومية بقدر اعتماد كل فنـان على أسلوبه وقدراتهالذاتية فى مجالات الإبداع الصناعى والميل إلىالتكوينات الزخرفية فىكثير من لوحات « كاندينسكى » Kandinsky « وبراك » George Braque و«بيكاسو » Picasso وتماثيل «هنرى مور» HenryMoore وغيرهم مما يؤكد عكس ما يدعيه « ڤيرون » Vèron .

رابعاً — أجمـع كثـير من قدامى الفلاسفة المهتمين بعلم الجمال أمثـال « پلوتينوس » (١) و« ڤينكلمان» (٢) و « إدموند بورك »(٣) على أن عناصر الإبداع فى الفنون التشكيليةهىالتنظيم الجمالى للخطوط والألوان، وكان «لونجينوس»(٤)يرى معانىعظمة الروح تبدو أكثر وضوحاً فى الأدبمنها فى أعمال الفنون التشكيلية(٥).

---

(١) Plotinus (٢٠٤ — ٢٧٠) فيلسوف إغريقى من اتباع افلاطون هبط مصر وتعلم بمدرسة الاسكندرية .

(٢) Winckilmann (١٧١٧ —١٧٦٨) عالم آثار المانى يرجع اليه الفضل فى الكشف عن بقايا مدينة بومبى Pompei واطلال مدينة هيركولانيوم Herculanium الرومانيتين بالقرب من نابولى ، ومات مقتولا فى تريستا Teriesta بشمال ابطاليا طمعاً فى بعض الميداليات التى كان يحملها .

(٣) Edmond Burke (١٧٢٨ — ١٧٩٧) كاتب وسياسى انجليزى وناقد للثورة الفرنسية .

(٤) Longinus أديب وفيلسوف من اتباع افلاطون عاش فى القرن الثالث الميلادى .

(٥) هو قول مردود بداهة ، لأن الروح بطبيعتها خافية والفنون التشكيلية ظاهرة مرئية .

خامساً – يتفق « **كلايف بيل** » Clive Bell – وهو من الفلاسفة المعاصرين – مع القدامى على عدم مطالبة الفنان التشكيلى بأكثر من الإحساس بالخط واللون والأبعاد الثلاثة بغض النظر عن الفنون الزخرفية (التقليدية) أو الفنون الحديثة (التعبيرية) كما وصفها كذلك « **ڤيرون** » بعد أن أصبح لكلمة « تشكيل » Formalism مكاناً مرموقاً فى دراسة علم الجمال .

ومثال آخر على النقص فى دراسة تاريخ الفن المقارن يظهر بصورة واضحة فى الافتراض بأن الفنون الحديثة تجدد ولا تقلد وتبدع ولا تنقل . والنقد الحديث على هذا القياس يتطلب الإجابة على السؤال التالى : هل هذا الافتراض يعنى أن الفنون التقليدية القديمة كانت تخضع للنقل والتقليد – سواء بالنقل عن الطبيعة أو تقليد فنون أخرى سبقتها ؟ وماهو الحكم على الفنون التى سبقتها؟ وهل يمكن للفنون الحديثة أن تبدأ من فراغ ؟

ولكى نكون أكثر اعتدالا فى الحكم نقول بصراحة إن هناك أعمالا حديثة لاتتسم بأية سمة فنية ولا يمكن اعتبارها ابتداعاً أو ابداعاً فنياً .

ومن غير المناسب أن نلصق بالفنون القديمة أو الحديثة الادعاء بالتقليد بغير استناد إلى دليل ملموس . فاذا نظرنا إلى تماثيلنا المصرية القديمة فإننا نلاحظ أن الفنان عرف كيف يضحى ببعض القيم التشكيلية – كما نراها فى الطبيعة – ليبرز قيماً جمالية أخرى أبلغ تعبيراً وتأثيراً . وفى فنون قدماء الاغريق ، ورسوم العصور الوسطى كذلك توجد أعمال لا ننكر ما يبـدو عليها من علامات التقليد إلى جانب أعمال أخرى نجدها ذات تعبير قوى وجديد من نوعه .

ونجد فى قول « **أفلاطون** » رأياً فى بعض أشكال الفنون التشكيلية

التى لاتمثل شيئاً بعينه، وهى المحاولات التى اصطلحنا فى عصرنا الحديث على تسميتها بالفنون غـير المشخصة Non REPRESNTATIONAL « **لا أقصد بجمال الأشكال تلك التى نراها من حولنا أو التى يتوقع رؤيتها أكثر الناس ، مثل تماثيل الأحياء ، ولكن المقصود هو جمال الخطوط المستقيمة والمنحنية والسطوح والفراغات والمساحات الصماء وإن لم تكن فى مستوى الجمال بالنسبة إلى غيرها .— ولكن يكفى أن تظل دائماً كالطبيعة مكتملة ومنطلقة وغير مقيدة ، وأن تكون ذات طابع خاص بألوانها وأشكالها وجمالها وما تحدثه من متعة .** » هذا هو قول «افلاطون » يكاد ينطبق على الفن التجريدى فى عصرنا . ويدعى البعض أن أصالة أقل الأعمال الفنية مهما بدت تفاهتها هى أفضل بكثير من التمسك بنقل ظاهر الأشكال مهما بذل الفنان من جهد وعناية فى مطابقتها .

ولم يكن فى وسع ارسطو تفسير الميتافيزيكية بأكثر من قوله : « **إن الفن والطبيعة هما القوتان الخلاقتان فى الكون** » وهو قول وثنى تجاوز به قدرة الخالق سبحانه وتعالى .

ويقول أيضاً : « إن لدى الشاعر قدرة على تقليـد الأشياء كما يحلوله أن تكون عليه ، ويفترض مثاليات ليس لها من وجود . »

ويرد « رادر » Rader فيقول : « **إن أكثر الفنانين والنقاد قدرة على التفسير فى عصرنا الحديث (القرن العشرين) يجمعون على رفض النظريات التى تبيح النقل أو التقليد** ».

ويرى البعض الآخر أن الفن الحـديث والنقـد يقومان على التجربة والمعرفة العلمية ، وأن الفن التقليدى (النقلى) والنقد يقومان على مايقره البحث بالاجتهاد غير العلمى .

ومن المعروف — كما أشرنا — أن **ارسطو ولونجينوس وهوراس** (١) هم أسبق من توصلوا إلى مبـادىء تقيم الجمال باستعمال عبـارات التبجيل والتعظيم فى تعريف التجربة الفنيـة ، وأن المهتمين بعـلم الجمال فى العصر الحديث يؤثرون قيام التجربة على أساس عقلى أى جرياً على أحكام العقل ، وتحليل التجربة الفنية بأسلوب علمى .

واعترافنا بأن أولئك الثلاثة هم أقدم وأشهر المعروفين فى تاريخ النقـد الفنى القديم يدفعنا إلى تعريف إتجاه كل منهم .

الأول ، استطاع توضيح التجربة الفنية من خلال مناقشته الشعر والموسيقى للتعرف على جوانب النشاط الفنى وشدة حذره عنـد وضع مقاييس عامة باعتبار أن التجربة الجمالية مصطلح إنسانى شـامل .

والثانى ، يعتقد أن هناك علاقة بين عظمة الفن وعظمة الروح استناداً إلى العلاقة التى تجمع بينهما بالأدلة المعبرة عن دقة تأمل الأحداث وانعكاسها على المشاعر .

والثالث ، يدعو إلى زيادة ثقافتنا بعلم الإنسان (٢) ويؤكد على ضرورة تنمية قوة الملاحظة والاعتماد على دراسة النظم السياسية والتقاليـد الاجتماعية وطبيعة المناخ . ويشبهه فى هـذا الرأى الفيلسوف الإنجليزى « **فرانسيس باكون** » (١٥٦٠ — ١٦٢٠) Francis Bacon مؤسس الطريقة التجريبية فى المعرفة .

---

(١) Horace (Orazio) (٦٥—٨ق.م) من مشاهير شعراء الرومان وأكمل دراسته فى اليونان .

(٢) « انثروبولوجى » Anthropology

ومن محاولات الفلاسفة القدماء فى علم الجمال لم نجد بينها تعريفاً مقنعاً أو تحليلا لتجربة علمية على الرغم من كثرة ما قيل،

ونجد المعاصرين منهم يتخبطون فى الضباب وهم يحاولون استخلاص نظريات يمكن الاعتماد عليها فى تفسير معانى الجمال فى الأعمال الفنية كعلم له أصول وقواعد ، فنجد« **بيندتو كروتشى** »(١) يصف التجربة الفنية بعجزها عن الاتصال المباشر وأنها لاتطابق الحدس وما نتوقع حدوثه . ويستبعد الفيلسوف الألمانى « **مونستربورج**(٢) الفن عن العلم ويفرق بينه وبين أية تجربة انسانية أخرى . أما الفيلسوف الفرنسى «**چاك ماريتان**»(٣) فليس له مكاناً بين المدافعين عن التجربة العلمية بأفكاره الباطنية وفلسفته الوحيية.

ولعلى لم أقرأ لأحد من الفلاسفة المهتمين بتقنين الجمال فى الفنون التشكيلية مايوضح بأسلوب سهل ومقنع الفرق بين فن حديث (معاصر) وفن تقليدى (قديم) أو تعريفاً للنقد الفنى . وأعنى بالسهولة حديث العارفين بطبيعة المشاكل الفنية التى تعترض الفنان أثناء عمله ، ولاتتأتى معرفتها إلا عن طريق الممارسة والتجربة . وقولى هذا لايعنى التحيز لجانب من الجانبين .. بل على العكس أجد نفسى أيضاً مطالباً (٤) بتفسير هذه الفروق بمحاولة الاجابة بإيجاز ووضوح على سؤالين :

ماهى الصفات المميزة لكل من الفن الحديث (المعاصر) والفن التقليدى

---

(١) Benedetto Croce (١٨٦٦ — ١٩٥٢) فيلسوف ومؤرخ وناقد ايطالى(راجع صفحة ٦٩).

(٢) Hugo Münsterberg

(٣) Jacques Maritain ولد فى باريس عام ١٨٨٢ .

(٤) منذ اشتغالى بالفن من عام ١٩٣٠ والنقد الفنى بالصحافة المصرية من عام ١٩٣٥ وتدريس تاريخ الفن فى كليات الفنون الجميلة من عام ١٩٤٠ .

(القديم) ؟

وماهي خصائص النقد الفنى ؟

وقد تثير الاجابة عليهماالشك فيإعطاء رد قاطع يرضينا جميعاً لاختلاف وتفاوت درجة ثقافة كل فرد من المشتغلين بالفن ، ولكن هذا الافتراض لايمنع من محاولة الرجوع إلى قول أرسطو فنجد أن قاعدة الاسناد عنده هي الإطارالعام لنظرية القدرة على التصور باعتبار أن الموضوع مصطلح انسانى شامل . وقاعدة الاسناد هذه تقوم على أن المجتمع يتكون من أفراد يعيشون فى طبيعة بلد واحد ويمارسون الحياة بأسلوب واحد وتقاليد واحدة وينطقون بلغة واحدة . وعلى هذا الأساس يعتبر فن اليوم هوفن حديث، وفن الأمس هوفن قديم ، وفن الغد هوفن المستقبل .

وتشير كلمة فن إلى ظاهرة فريدة من نوعها ، ولها مكانتها فى تاريخ حضارة الانسان . وبالتالى يمكن اعتبار الفن « تقليدى » — وإن مارسه فنان معاصر— إذا ارتبط بأسلوبإبداعي قديم أوتصدىلموضوع أوفكرة لهاارتباط بعصور تاريخية سابقة ، وهو مايعنيأنه ظاهرة جمالية أو تاريخية لنشاط انسانى تختلف دوافعه عن متطلبات العصر الحديث . وإذا أخذنا فى الاعتبار أن الفن والجمال لهما بطبيعتهما ارتباط موضوعى ، فإننا نبدأ بالشعر والموسيقى لابتعادهما إلى حد ما عن قيود نقل الواقع الملموس . وفى هذه الحالة نكون مطالبين بالاجابة على سؤال يتبادرفوراً إلى الذهن : **ماهو الجمال؟**

من المعلوم أن لكل شيء اسماً يدل على وجوده ، ومن المفروض أن الشيء الجميل له خصائص تدل على كونه جميلا ، كما نقول مثلا « لاشيء » فهو يعنى أنه كان هناك أشياء ولم يتبق منها شيء . كما أنمن المغالطاتالادعاء بوجود مجموعة من الصفاتوالمميزات التى تحدد الجمال أو الفن بصفة عامة

ولكن هذا لايعنى عدم إمكان الاستدلال على معنى الجمال نسبياً ، فقولك « إنها حكمة غاية فى الجمال » يدل على شعورك بجمال المعنى ، وهو مايقابل قول **أفلاطون** فى وصف جمال الشعر وسمو الاحساس ونبل الخصال.

أما النقد فتختلف مناهجه باختلاف مناهج الفنون ، لأن وجوده مترتب على وجود العمل الفنى أولا . والفن يقوم أصلا على حرية الفنان فى التعبير الصادق ، ولا يمكن قبول تدخل النقد حتى لا يحد من حرية الفنان التى هى قوام القوة الابتكارية والابداعية ، وبهما تتكون شخصية الفنان بقدرته ووسائله فى التعبير والاتصال بغيره بدون إلزام أو قيود أو معوقات.

بين الإبتداع والإبداع

يسوقنا الحديث عن تعريف الفن إلى اظهار الفرق بين الخلق(١) — أو كما نفضل تسميته الابتداع الذى يعتمد على مواهب الفنان القادر على أن يأتى بجديد لم يسبقه إليه غيره وينفرد بخصائصه المميزة للتعبير عن واقعه وتطلعاته ، وبين الابداع المكتسب بالمران والممارسة من أجل الارتقاء بجودة الأداء والمهارة الصناعية .

والمعروف أن الفنان لايستطيع إظهار مافى نفسه أو إخراج أفكاره التى تستند حتماً إلى درجة ثقافته مالم يكن فى حالة نفسية وذهنية تساعدانه على الابتداع والابداع معاً بتنظيم عناصر مبتكراته الفنية وصياغتها بإرادته واختياره .

ويدعى البعض أن تقليد ماتراه العيون فى الطبيعة لايعد شيئاً مذكوراً — كما أسلفنا — بالنسبة إلى أهمية موهبته المبتكرة التى ينميها فى ذاته .

ويوصلنا البحث فى معنى الابتكار أو الابتداع الفنى إلى تحديد قيمة العمل الفنى . ويتوقف حل هذه المشكلة على قدر مانستطيع فهمه من الأسس المعقدة فى عملية تنسيق العلاقات التى تحقق الإنسجام بين العناصر التى لاحصر لها فى الطبيعة .

واعترافنا بالفلسفة المنطقية ، أو مايقوم على الافتراض فى تفسير الانفعالات العاطفية والأحاسيس الجنسية كعوامل أساسية ذات فاعلية ، تشبه تماماً اعترافنا بنفس الفلسفة فى تعزيزها لعقائدنا وأحاسيسنا بالقدسية وتقوية الروابط المقنعة بحقيقة الوجود والكائنات .

---

(١) كلمة خلق تعنى قدر ، وتقابل فى اللغات الأجنبية كلمة Creation وفى العربية لاتجوز الصفة بالألف واللام لغير الله سبحانه وتعالى وهو وحده الخالق المبدع لكل شىء .

ودراسة علم الجمال Aesthetic تعين الفنان على بلوغ حالة من الوضوح العقلى والنفسى عند رؤيته الظواهر الطبيعية التى تنتج من عمليات الخلق الكونى المتجدد والمستمر.

واختلاف وجهات النظر بين الفلاسفة فى تفسير علاقة الفن بعملية الخلق المتجدد تلقائياً فى الحياة يجعل مساعيهم لانهاية لها ، وبالتالى يصبح من المحتم علينا — نحن الفنانين — أن نكشف عن جوهر المنفعة للتأكد من إيجابية البحث العلمى فى الفن ، كما يتعين علينا كذلك أن نذهب بعيداً لنصل إلى أغوار الوجود المجرد لكى نعرف أسباب القوى التى أكسبت هذا الجوهر مظهره المميز له .

ومثل هذا البحث يلتقى عادة بعناصر متنوعة ومتعددة لايسهل الوصول اليها إلا باتخاذ الرمز أداة تعريف للكشف عما وراء الظواهر الطبيعية وما يعين العقل المبتكر على إيجاد مضامين ذات أشكال جديدة فى كل الفنون . وإلى جانب هذا البحث « الميتافيزيكى » نجد الفلسفة تتدخل لتنقب بدورها للاستدلال على نشاط العقل الباطن فى تحديد نوع الحياة النفسية والعضوية بجذورها الممتدة فى أعماق الانسان ، وغالباً مانجد خضوع العقل الواعى لمطالب الغرائز ، ومن هذه الغرائز تتولد قوى الابتداع والابداع الفنى عند الانسان .

ويقول علماء الطبيعة أن هذه الاستجابة يؤكدها سلوك الحشرات والحيوانات بغرائزها وحسب قدراتها واحتياجاتها وفطنتها للإستفادة بكل مايساعد على بقائها وتكاثرها .

ويتجلى الابتكار الفنى المتكاثر الذى يتميز به الانسان على سائر المخلوقات فى أنقى صوره وأسمى مظاهره الحسية بقدر إدراك الفنان للأسلوب الذى يعالج به مشاعره وتأملاته بأشكال تنم عن الثراء فى التعبير ، ومع هذا فإنه يلزمنا قبل

الاهتمام بالمظهر الخارجى — وهو الأسلوب الذى يعمد إليه الفنان لاظهار مهارته وقدرته الابداعية — أن نبحث فى العوامل النفسية الدالة على المعانى الكامنة فى داخل الانسان ، باعتبار أن هذه الخفايا الباطنة هى جزء يكمل الشكل الفنى الظاهر ، وأن الاهتمام بها يزيدنا تفكيراً وتفاعلا مع الكون بأسره .

وتبعاً لهذا المفهوم العام ، نتبين أن لاخيال بدون عقل ، وأن بالعقل أيضاً يمكن تحويل الخيال إلى نشاط عضوى ظاهر ، وأن هذا النشاط لا يتأتى إلا بتحرير العقل من أى سيطرة معوقة بالمزيد من الثقافة وبالمزيد من التأمل لكى يحقق العقل الغرضين .

ومن المعلوم كذلك أننا لانمارس تجاربنا العاطفية بمنطق العقل الذى يدرك ويعى وينظم هذه الانفعــــالات العاطفية ويحولها إلى دفع قوى مبتكر . وعلى سبيل المثال إذا افترضنا وجود موسيقار خلق بعقلية نجار فمن المستحيل أن يكون فى حالة عقلية وحسية تسمح له بتأليف لحن من الألحان التى نطرب لها ، لأن الموسيقى بطبيعتها تحتاج إلى عقلية ذات قدرة خاصة على تمييز الموازين المضبوطة لتركيب الجمل الموسيقية المكونة للشكل العام للمقطوعة الموسيقية . وفى ضمير وعقل مبدع اللحن يلعب العقل الواعى المثقف دور المنظم للآلات الموسيقية وقياس الزمن ونقاط اتصالها وانفصالها وصعودها وهبوطها .. وليفتح أمامنا طريق المتعة والنشوة . وهكذا نتبين أن الشعور الواعى هو الذى يؤكد معانى الإبتداع والإبداع ، تلك المعانى التى تعتبر جزءاً معلوماً لا يتجزأ من الوحدة الكونية .. ومن خلال هذه النظرة نستطيع أن نفهم مدى تأثير الفنان فى تشكيل مااختاره من وحدات ، كما ندرك قدرته على جعل عمله الفنى عملا روحياً نابعاً من ذاته .

ومعلوماتنا عن الابتداع وتطبيقاته فى الفنون التشكيلية تكشف لنا حقائق

بالغة الأهمية . ومن هذه الحقائق : قوانين الرؤية ، والهندسة ، والتوازن والتماثل ، والقوة والمقاومة ، والتوزيع والتنسيق وإلى غير ذلك مما يكفل تنظيم الوحدة العامة للعمل الفني المتكامل فى تكوينه ومعناه ، وكلها ليست من ابتكار الانسان بل هى من فعل الطبيعة التى خلقها الله وأرادها أن تكون عليه ، فنراها وننفعل بها وقد ننقلها أحياناً ، وقليلا مانعرف مسبباتها ، وغالباً ماتكون فوق مستوى التفكير لأنها تتم تلقائياً فى الطبيعة كتجمع السحاب ونمو الأشجار أو حسب غريزة الحشرات والحيوان(١) ، ولكنها تتم على أية حال بدون تدخل الانسان بل وقبل أن تسترعى بوجودها انتباهه . فالعنكبوت والطيور ودودة القز والنحل والنمل والقواقع وماشابه ذلك هم أساتذة فنون بدون دبلومات .. فإذا تأملنا النحل مثلا نجد أنه بلغ من معرفته عن الجنس مايصعب إدراكه على أكثر العلماء المتخصصين فى تربيته ، فقدرته على مراقبة أعضاء التذكير والتأنيث فى الزهور تسهل عليه اختيار لقاحه الذى يمده بالغذاء ليفرزه شهداً صافياً فى الخلايا التى يبنيها بهندسة دقيقة ومذهلة . وإذا تأملنا السطح الحلزونى المكوِّن للقشرة الخارجية للقوقعة لوجدنا أن تكوينها قد تم — كما يقول علماء الطبيعة والبحار تبعاً لقانون التطبيق العلمى — فى قرابة مليون سنة حسبما يقتضيه بناء هذه القشرة السميكة بتراكيبها الهندسية الدقيقة تحت سطح الماء. كما نجد كيف تأثر بها المهندسون المعماريون فى القرن السابع عشر (عصر طراز الباروك) فأنشأوا السلم الحلزونى الصاعد .

وهناك أفعال يأتى بها الانسان وتكاد تتشابه مع أفعال الحيوان لتهيئة الحياة الصالحة على سطح الأرض ، وإن كان الحيوان لايستطيع التطور بارادته مثل

---

(١) اللقانة Intuiton

الانسان القادر على التسامى بها وتحويل اللاوعى إلى طاقة واعية ، كما يستطيع التفاعل مع مشاكل الإبداع بالمهارة الصناعية التى تتأتى بالتأمل وتحليل عناصر الوجود من أجل التطور ، كما يملك أيضاً القدرة على إبداع أشكال تتقدم بدوافع روحية عميقة تزداد تفتحاً على نوافذ أكثر اسعاداً للبشر عن طريق الفنون الكاشفة عما يخفى من معان .

ومن هنا يبدأ — غالب الظن — فن المسرحية أو كما يحلو للبعض تسميتها فن « الدراما » ، فعلاوة على ما فيها من متعة العرض فهى تعتبر نقطة حساسة لتحويل الانفعالات النفسية إلى قوة دافعة ترتفع بمستوى النص المسرحى بحثاً عن مناهج جديدة فى التعبير .

والفنانون الذين أوتوا القدرة على الابتداع (الخلق) الفنى و الابداع (الصناعة) فى كل ميادين الفنون التجريبية هم لاشك يعانون أزمات دورية ، ومامن أحد منهم يستطيع تحديد فترة المعاناة ولا يستطيع ممارسة العملية الفنية مالم يكن مقتنعاً بملء نفسه بضرورة تغيير مجراه بين حين وحين ليضاعف جهوده للتقدم والارتقاء .

وظاهرة الابتداع الفنى عند بعض الفنانين تؤكدها مواهبهم الملهمة ، وظاهرة الابداع تتوقف على قدراتهم العملية وخبراتهم المكتسبة بالمران . وليس بالضرورة أن يكون العمل الفنى منطقياً أو معلوماً لدى الفنان ، بل قد يكون من ضروب الحدس أو التخمين ، ولكنه يستند بالبديهة إلى الذوق السليم ، طالما أن الحركة هى الدليل على الحياة ، ولا يمكن أن يستمر الفن — تبعاً لقوانين الحركة الكونية — فى هدوء قد يؤدى إلى الجمود ، بل هو دائماً قوة متفجرة يتولد منها العمل الدائب من أجل التطور بأسلوب التعبير تبعاً لمتطلبات كل عملية فنية .

ومن سمات كل جديد وبديع فى الفنون التشكيلية الإثارة المنبهة لحواسنا ، وهى الدليل على قدرة الفنان على التجاوب مع ظواهر الخلق الكونى المتنوعة ، وعلى خصوبة المخيلة ، وعلى الرغبة الصادقة فى المشاركة فى أكبر عمليات الابتكار الفنى .

وإذا نظرنا إلى الظواهر المركبة والأكثر اشتراكاً فى علاقاتها نجد أن هناك ارتباط واضح بين الشيء والعالم الذى يتصل به ويعيش فيه ، تماماً مثل النسق العكسى الذى يتم به الارتباط الثنائى المتبادل أو المتعادل فى تباينه . ويتم هذا الارتباط الثنائى المتبادل بصورة أوضح إذا وضعنا فى الاعتبار الأول أن وجود أى شيء ينعدم بدون مادة وروح تؤكدان وجوده بالنسبة إلى مشتملات الكون كله . ومثل هذا التبادل فى خلق الكون ينعكس تلقائياً بواسطة قدرة الانسان الفنان على قوة التخيل ومهارة الإبداع الصناعى إلى جانب مايعيه من القيم الجمالية المتنوعة والمتعددة التى تعينه على فهم المزيد مما تراه عيناه وما ترغب فيه نفسه .

وعندما يصبح فى مقدور الانسان أن يلمس فى نفسه القدرة على الابتداع والإبداع الفنى ، وعندما يصبح قادراً على تحقيق ذاته ومهارته فى التأليف بين عناصر شيء يراه ويشعر بوجوده ، وشيء آخر يخطر بباله ويرغب فى الكشف عنه يتولد فى نفسه على الفور العديد من الأشكال كما يتولد أيضاً النشاط والفاعلية ، ويتطلبان بدورهما التأمل والتفكير والدراسة لتأليف مجموعة العناصر الأساسية المساعدة على عملية الابتكار الفنى ، وتعتبر هذه العناصر بمثابة الأعمدة التى يقوم عليها التطور والتقدم .

وعندما يكون عامل الإثارة طارئاً — أى غير نابع من ذات الفنان —

فلابد أن يصلح الفنان نفسيته حتى يصبح قادراً على تقبل هذا العامل المثير والإستفادة منه فى تنظيم نشاطه الفنى .

ولن يتأتى لفنان فرصة التوصل إلى تقدم يذكر إذا تمسك بالمعارضة أو المقاومة المانعة من قبول رأى جديد يظن أنه قد يعوق قدراته على الإبداع والتطور فى مجالات الفنون المرئية أو السمعية ، وحتى إذا أمكنه تحويل انطباعاته إلى أشكال أو أنغام أو كلمات فإنه لن يستطيع بلوغ القمم العليا بدون التحرر من الجمود والتعصب لوجهة نظر واحدة .

وقوة المدارك الفطرية تعتبر من العوامل المساعدة للفنان — كما ذكرنا فى الاستشهاد بقدرة الحيوان والحشرات فى ممارسة نشاطها حرصاً على بقائها — فنجد أن حقيقة هذه المشاعر غير الواعية ليس لها أهمية فى إجادة الانتاج الفنى فحسب بل هى أيضاً من العوامل التى تهيئ سبل الارتقاء بوحدة العمل الفنى .

ومهما بلغ التشبث بالرأى فى الاعتماد الكلى على إلهام الفطرة وحده ، فمن غير المعقول أن نعطل التفكير ونهمل البحث فى كل الميادين التى تدعم قوة وقدرة الانسان على الابتكار . وبالفلسفة والعلم ، وخصوصاً علم الطبيعيات ، يمكن حل الطلاسم وكشف النقاب عن أسرار الخلق الكونى العظيم وما تقوم به الكائنات الحية من أنشطة غير واعية ومعلوماتنا عن مثل هذه الحقائق تساعدنا على الأخذ بها كبرهان مقنع بأن الله جلت قدرته خص الانسان بالقدرة على المعرفة طالما هو ليس فى معزل عن العالم الذى يحتويه كما يحتوى غيره من الكائنات الحية التى أوتيت القدرة على العمل بنظام دقيق . وميزة الابتداع عند الانسان يعززها الوعى والتأمل والقدرة على التميز والاختيار والتفضيل ، ومنها تتولد الارادة التشكيلية التى تجعله أفضل الكائنات الحية .

واشتراك المخيلة والمدارك الملهمة تقودان الفنان إلى معرفة معانى الكمال المطلق ، كما تساعده الفلسفة وعلوم الطبيعة للسيطرة على عملية الابداع الفنى . ومفهوم هذه المشاركة أنها واسطة لقيادة العقل إلى عوامل خفية تكمن فى اللاوعى كما تساعد أيضاً على دراسة ما توارثته الأجيال من آثار وأفعال فى مجالات الابتكار والابداع عبر العصور ،فتنقل إلينا جذوراً من الماضى لنعيد غرسها فى خلايا العقل الحديث بما يناسب روح العصر .

وهكذا يتبين لنا أن الفن لا يصدر عن التفكير الواعى وحده ، لأن جوهره مستمد من عالم اللاشعور حيث تلتقى قوى الابتداع — وهى من منح الخالق سبحانه وتعالى التى خص بها الانسان ؛ مع معادلات بعضها مختزن فى اللاوعى ومكتسب بالتجارب ، والبعض الآخر يفترضه الفنان بمخيلته ليجعله منطقياً . وهذه التجارب بدورها لا قيمة لها بدون الاستخلاص أو الاقتباس من جوهر الخلق الموجود فى الطبيعة بالتفكير والتأمل . وتؤكد المعرفة الحديثة أن الفن يصدر من عالم اللاشعور أكثر من عالم الماديات والحس الواقعى والشعور الواعى ، ومن هذا الزعم نستخلص أن الفنون والعلوم التجريبية تسير فى خطين متوازيين .

وفى هذا المعنى نرى من الظواهر المحققة أن الإنسان عندما يعمل تحت تأثير دوافع اللاوعى تتكشف قدراته ويتسامى نشاطه من إلهام نفسه كلما استغرق فى العمل . وفى هذه الحالة تتجمع لديه كل القوى الطبيعية الأولية المجردة ، أى أن الفنان فى غفوة الإلهام يكون قادراً على اختراق حجب المعرفة العقلية المحددة الأبعاد ليصل إلى أغوار المنابع المساعدة على التطور والتقدم .

تأمـلات فى العملية الفنية

تروى الأساطير القديمة أن الحضارات الأولى تعزو ثقافاتها إلى بطل له قدرات لا نظير لها بين الكائنات ، وأنه هبط على سطح الأرض لفترة قصيرة علم فيها الناس فنون الحضارة ، وأنه سيطر على حقول الكروم واتخذ منها مكاناً يأوى إليه ، وأنه استطاع أيضاً أن يعلم الناس الحب ليزيدوا من خصوبة الحياة على الأرض .

وتروى الأساطير كذلك أن للاحلام نبع قدسى مثل نبع الفنون والثقافة ، وأن الإلهام هو من الظواهر غير الطبيعية ويخص ذوى المواهب والقدرات الفذة ، وأن العقل لا يتلقى الإلهام إلا فى حالة يكون فى أثنائها غافلا عن المحسوسات والماديات.

ويجد الباحثون فى علم الجمال أن هذه السيطرة القدسية حقيقة لا ريب فيها ، وأيدتها الأساطير الإغريقية والرومانية ومن بعدهما « الفيدا » veda (كتب الهند المقدسة) كما جاءت أيضاً فى التوراة والإنجيل والقرآن الكريم .

واسترعت قدرة الإنسان على قرض الشعر وتصوير المعانى ومزاولة الفنون اليدوية التى شكلت تلك المعانى انتباه الفلاسفة القدامى ، فاستعانوا بأبحاثهم على تفسير أسرار الجمال وتقنينه ودراسة العلاقة التى تربط الإنسان الفنان بواقعه أو انفصامها وذهوله عما حوله من الكائنات عندما يستقبل إلهام نفسه . وتتابعت النظريات الواحدة تلو الأخرى لتأكيد وإثبات جدوى هذه التأملات وتعزيز صحة أبحاثهم فيها .

والفن كتجربة للأحداث ، نستدل به على قدرات الإنسان ومثالياته ، وهى فى الفنون التشكيلية تجربة مجسمة تتجلى فى أشكال ذات أبعاد تتضمن معان

يدركها ويستشعرها الفنان ، كما يفهمها أيضاً كل إنسان . والشعور بالرغبة فى تعميق المعرفة والإحاطة بأسرار الطبيعة ووجود الإنسان وباقى المخلوقات قاد الفلاسفة — وهم الباحثون النظريون — إلى اعتبار الفن الوسيلة الوحيدة للكشف عن جوهر الأشياء وماتنطوى عليه من معان ، وبدون الفن لانستطيع الوصول إلى معرفة حقيقة الموجودات.

ومن المعروف أن الحياة تتغير كما يتغير الإنسان تبعاً لسلوكه الاجتماعى ووفقاً لقانون التطور والارتقاء . والفن كذلك لايقف عند حد ، وهو دائم التطور بقدرمايناله الفنان من ثقافة تعينه على معرفة قدرته على استيعاب أكبر قسط من المعرفة بالعلوم الإنسانية والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس واللغات .. وكلها عوامل تساعد الفنان فى تأملاته وتطلعاته . وعلى العكس إذا تعطلت ثقافة الفنان انكمشت مداركه وأصبح فنه تكراراً معاداً لوجهة نظر واحدة وأسلوب واحد يبعث الملل فى النفوس ولايأتى بجديد.

وقد يظن البعض أن هذا الأسلوب المتميز يؤكد شخصية الفنان ، وهذا افتراض لايعنى سوى الجمود ولا يزيد عن كونه إبداعاً صناعياً نمطياً . والنمطيون الذين يعرفون باسم « **مانيريست** » Manierists هم من جاءوا فى أعقاب عظماء فنانى عصر النهضة الإيطالية فى الفترة فيما بين عامى ١٥٢٠ و ١٦٠٠ وكانوا يؤثرون تقليد فنون « **ميكيلانجلو** » Michelangelo و «**رافايللو**» Raffaello و« **ليونارد و دافينشى** » Leonardo daVinci و « **كوريدچيو** » Correggio و« **تينتوريتو** » Tintoretto ومن بينهم عرفنا أيضاً « الانتقائيين» Eclecticists الذين كانوا يجمعون فى عمل واحد عناصر من فنون عدة فنانين ، مثل الأخوة « **كاراتشى** » Carracci فى بولونيا بإيطاليا ومن سلكوا طريقهم.

والفنان إذا اكتفى ذاتياً لابد أن ينكمش ويتقوقع ويصبح مقلداً لنفسه

مثله كمثل الذين يقلدون غيرهم ويتبعون نمطاً صناعياً واحداً ، وكلاهما نقيض التطور والنمو الذى يقوم على ثقافة نتبينها من الاضافات التى تنم عن الخصوبة وتكشف عن تأملات الفنان الذاتية ، كما تدل على الرغبة فى تعميق المعرفة بحقائق الكون .

ونرى « چون ديوى » (١) John Dewey ينزل الفن أعلى مراتب الاتصال المباشر بالغير عن طريق التجربة العملية المسندة إلى قوة التخيل والقدرة على الانطلاق لاقتحام آفاق المجهول ، ونجده يقول : « **إن التجربة الفنية فى حياة الشعوب هى تسجيل واستعراض وتمجيد مابلغته من حضارة ، وبها تقاس نوعية الثقافة التى يشارك بها الفنان فى بناء مجتمعه .**

ويقول «أوسكار وايلد » (١٨٥٦—١٩٠٠) Oscar Wilde «**إن روعة الشعور بالجمال فى المبتكرات الفنية هى سمة حضارة الشعب . ولقد علمتنا الفلسفة هدوء النفس واتزان العقل لاحتمال أخطاء الغير ، كما استطعنا بالعلم أن نرقى بمشاعرنا ونهذب سلوكنا لنتسامى بمستوانا الإنسانى ، كذلك يجعل الفن حياة الفرد جنة دنياه ، وبينما الفلاسفة يتساقطون كحبات الرمال كما تتساقط معتقداتهم كأوراق الخريف ، يظل الفن الجميل متعة الحياة كفصول السنة التى تتغير فى نظام بديع ودائم» .**

ويقول «**هاڤلوك ايليس**» Havelock Ellis «**بالفن وحدة نجد حلولا لمشاكل الحياة . والفن النقى الخالص لا يعرف الغش أو الخداع ، بل يتسامى على الظلم والآلام والأحزان ليؤكد أسمى معانى الجمال من أجل إسعاد شعب**

---

(١) من مواليد أمريكا فى عام ١٨٥٩ وأستاذ للفلسفة فى جامعة شيكاجو فى عام ١٨٩٤

جدير بالحياة . والفنون الجميلة هى دليل العبقرية المبدعة ، وهى بدورها ثمرة من ثمار مجتمع متعلم ومثقف.

وفى الجانب الآخر نجد آراء مناقضة لهذه الأقوال ويستدل منها على أن بعض الفلاسفة كانوا فى حيرة من تأويلاتهم وهم يحاولون إبعاد الفن عن كونه تجربة جمالية مفضلين اعتباره تجربة تتحدث عن نفسها ، أى أنها تجربة عملية لا تتعدى حدود رؤية الأشكال الظاهرة ــ السطحية ، مع أن أحداً منهم لم يخض بنفسه هذه التجارب التى يتحدث عنها ، ولم يمارس عملية من عمليات الفنون التشكيلية ، أو ما يدل على توقعه حدوثها ليحدد بوضوح مزاعمه وما يتحايل به على تفسير العملية الفنية ، بل نجدهم يكتفون بالاستناد إلى نظريات لا تمت بصلة إلى تجربة جمالية ذاتية من تجارب الفنون التشكيلية المتعددة الجوانب ، فنجد « **ديكارت**» (١٥٩٦ــ١٦٥٠) Descartes يصف التعاون الثنائى بين العقل والفعل بقوله : « **أنا أفكر إذن أنا موجود** » I think There for 1 am ليؤكد أن الوعى هو دليل وضوح الذات . ونجده يصنف الأحداث إلى « فطرية » وأخرى « عرضية » ، ونراه يطلق على الفطرة (١) « الرؤية الداخلية للنفس » أو ما هو فى داخل النفس ويسميها Cognitio Intuitiva أى المعرفة الحدسية ولم يقف عند تعريف حقيقة الوعى العقلى فقط بل أضاف بقوله : « **إن النفس تفكر أيضاً** » وكأنه يريد القول : حدثتنى نفسى أن أفعل كذا أو كذا ..

ويرد الفيلسوف الانجليزى « **لوك** » (١٨٦٣ــ١٩٣٠) Locke فيقول :
«**ليس من الضرورى أن النفس تفكر دائماً بقدر ما هى المحرك للجسم** ».

---

(١) اللقانة Intuition وتعنى قوة المعرفة بدون تعليم مسبق .
The Power of knowing Without Being Taught

وكان « **سبينوزا** »(١٣٦٢—١٦٧٧) Benedetto Spinoza **أول الرافضين** لنظرية ماهو فوق الطبيعة مبرراً رفضه بقوله : « **إن الكتب المقدسة هي مصدر معرفة الإنسان وإلهاماته في شئون حياته وآخرته** »

ويعلن الفيلسوف الألماني « **ليبنيز** » (١٦٤٦—١٧١٦) Leibniz عن فلسفته المتضمنة تصوره للاشعور بقوله : « **إن اكتشاف النسب الموسيقية هو حساب دقيق صادر من اللاوعي .. وإن حلقة الاتصال بين النفس وطبيعة الأحداث التي تصدر من اللاشعور مثل الميول والعادات والطباع** Natural Inclinations ,Dispositions and Habits **ليست نشاطات في ذاتها وإن دلت على نفسها بافعال مصحوبة بنشاط عملي غير مدرك** »

وقد يؤكد هذا المعنى مايلاحظه البعض أن أصدق الفعل وأبلغ القول مايصدر عن الخاطر بدون تدخل ملحوظ من العقل الواعي الذي من شأنه التخطيط والتنظيم والتنميق .

وفي كثير من الأحيان يصدر عن الفنان في أثناء عمله مالم يسبق له التفكير فيه ، ويجد نفسه تحت ضغط قوى مسيطرة تدفعه دفعاً إلى تغيير ماسبق للعقل الواعي تخطيطه ، وقد تأتي النتيجة أكثر نجاحاً . وهذه عملية تصدر من العقل الباطن ومن أعماق النفس والوجدان واللاشعور وما ترسب من معارف أكثر شمولا وأشد اتصالا بآفاق وأبعاد مرتبطة بالأزل ومتصلة بوجود الانسان منذ عصور سحيقة ، وقد تكون أيضاً أكثر عمقاً ونضجاً وحرية واتصالا بما يتجاوز الحدود السطحية المرتبطة بسلوك العقل الواعي الذي يترسم خطاه بحذر ويفترض الأسباب ومايترتب عليها من نتائج .

وفي مسرحية « **جمهورية أفلاطون** » ، وفي أعمال تلميذه « **ارسطو** » ، وما

جاء على ألسنة غيرهما مايشير إلى أن اللاشعور هوجزء من الوجود الحقيقى وهو الدليل على حيوية الانسان .

والنظريات الأولى للفلسفة الحديثة عند الألمان أمثال «**ليبنيز**» Leibniz و «**شيلينج**» Schelling و «**شوبنهور**» Schopenhauer و«**فون هارتمان**» Von Hartmann والانجليزى «**هيربارت**» Herbart تتضمن مدى إدراك العقل للاشعور ، كما تشير إلى أن الشعور هو نبع البديهيات الحدسية التى تعتمد على الذوق ، وأن الالهام فى الفنون ظاهرة مؤكدة ولايبلغها إلا الذين أوتوا الموهبة والقدرة على تجاوزها بعد إدراك مراميها وأهدافها عندما يحيلون إلهاماتهم إلى نبض الحياة فى عمل جديد .

فإذا علمنا أن للجمال علم يبحث فى تفسير الأعمال الفنية وتقييمها وتصنيفها وتحليلها ، إلا أننا لانجد بين المهتمين بهذا العلم من الفلاسفة من يدعى أنه مارس عملية واحدة من عمليات الفنون التشكيلية المتعددة الوسائل ، بل يكتفون بالقول ليفسروا انطباعاتهم بالجمال الذى يرونه فى العمل الفنى كعملية خلق جديد محاولين البحث فيما يدور حول تعريف البواعث والمصادر والانفعالات .
أما الابداع الذى يعنى الجودة والمهارة الصناعية فهو أمر يتعلق بالفنانين وحدهم ولاأظن أن للفلاسفة دخل فيه ويؤكد هذا القول «**كلايف بيل**» Clive Bell فنجده يقرر بصراحة قصور الفلاسفة —وهو واحد منهم— فى توضيح مثاليات تغرى الفنانين على اتباعها ، ويقرر بأن التقييم والنقد يأتيان بعد اتمام العملية الفنية التى يعززبها الفنان وجهة نظره ، ونراه يقول : «**إن علم الجمال يحتم علينا أن نأخذ فى الاعتبار الأول تأثرنا وانفعالنا بالموضوع الفنى المطروح علينا لأن هذا العلم لا يعطينا الحق فى استراق النظر لنتفحص عقلية الفنان ومشاعره وما يجول بخاطره قبل أن يبدع فنه ، بل هو علم يجعلنا نهتم برد الفعل الذى**

يحدث فى نفوس المشاهدين عندما يرون عملا من أعمال الفن فإما يقبلونه ويستسيغونه وإما يرفضونه . وسواء كان العمل الفنى موضوعياً أو غير موضوعى فالمعول دائماً على الإبداع وجودة الأداء ومهارة التنفيذ التى تدعو إلى اعجاب بدون اكتراث بمشاكل كل فن أو تقدير معاناة الفنان لإيجاد الحلول المناسبة لطبيعة فنه و نوعية الخامات التى يستعملها ، ويكتفون بما قاله « افلاطون » **إن الشاعر هو أداة قدسية يتلقىَ بدون إرادة منه الالهام بالعطاء بقدر ماتستحوذ عليه خواطره** » . ولقد سمى افلاطون هذه الحالة أو هذا الالهام (**الهياج الشعرى وسورة النفس فى سطوتها**) وأطلق عليها « **المس الديونيزى** » Dionysiac Frenzy نسبة إلى « **ديونيزيو** » Dionizio إله الخمر عند الإغريق القدماء وتشبيهاً لما يحدث عندما تتصاعد الخمر وتثب إلى رأس الشاعر وتستولى عليه ، فتتكشف له الرؤى الجمالية فى نشوة الاسترواح العاطفى لاستدرار المعانى التى تمس الجوانب العاطفية.

والظاهرة الثانية ، تتأتى من الشعور الذاتى بالتملك عندما يتطلع الفنان إلى مصادر الهامه ويستمع إلى همس عرائس (١) خياله فتحرك مشاعره وتمس كيانه ، وهى مسة إعجاب بالذات قد تخرجه عن السلوك المتعارف عليه بين الناس .

والظاهرة الثالثة ، هى نتيجة الافراط فى الثقة بالنفس والتعالى على الواقع فى انثاء عملية الابداع الفنى ، ولها خطورتها — فأما ترفعه إلى القمة أو تهبط به إلى الحضيض .

أما الظاهرة الرابعة ، فهى أعلى درجات « المس » ويصفونها بالجنوح أو الجنون عندما يشعر الفنان بقدرته على الخلق وسيطرته فى ابداع فنه ،

(١) The Muses تسع ربات فى الأساطير الاغريقية القديمة كانت ترعى الفنون والآداب

فيغالى فى اظهار غرابة الأطوار التى تصل إلى درجة الافتتان بالذات ويسمونها (النرجسية)(٢).

وهذه الظواهر الأربعة التى قد تبدو للبعض أوهاماً هى فى الواقع حقائق يعانيها الفنانون أكثر من غيرهم .

وعذوبة المعانى التى نستمع اليها فتغمر حواسنا بجمال الايقاع فى الشعر ليست وليدة نظام أو تخطيط فنى ، بل هى انطلاقة يلهم فيها الشاعر — عندما يفتقد ذاته فى لحظات — وتتملكه روح أخرى تهيم به فى عالم آخر يستجيب فيه إلى دواعى الابداع والانسجام فى الايقاع والأوزان وهما عموداً الشعر ، ولا يخلو منهما فن .

ونظرة « **ارسطو** » فى افتراض فن يتأتى بالالهام تقابل اعتقاد استاذه « **افلاطون** » فى أن الطبيعة هى مصدر هذا الالهام إذا تناسينا وجودنا الحسى الواعى وتركنا أنفسنـــا الملهمة على سجيتهـا لنتصرف باحساس عال .
Daemonic Supersensible

وهذه حالة تكاد تشب فى عصرنا الحديث الشرارة التى تتولد من تماس السالب بالموجب فى الكهرباء ، ومثل هذه الشرارة قد تصيب صاحبها بمسة وقتية من جنون لطيف ...

ومايصفه « **افلاطون** » بالمتعة الجمالية فى الشعر مازال منذ الاغريق القدماء إلى اليوم ينطبق على كل الفنون . ولعل الحالة الوحيدة التى استرعت انتباه علماء النفس — كما يدعون — وفرة الشبه بين المشهد الخامس من مسرحية

---

(١) نسبة إلى «نارشيزو» Narciso ابن النهر الذى سقط فيه وغرق نتيجة غروره واعجابه بجمال صورته التى كان يتطلع اليها على صفحة مياه النهر بين كل حين فيزداد افتتانه بنفسه واعجابه بذاته.

«شكسبير » (حلم ليلة صيف) (١) ومسرحية «أفلاطون (فيدراس) (٢) مع أن شكسبير لم يقرأ شيئاً لافلاطون ، ومثل هذا التشابه يعتبر من باب توارد الخواطر ، أو كما يستوى العشاق والمجانين فى جنوح العقل .

ومحاولة الانسان الأول معرفة أسرار المجهول بنقاوة فطرته وصفاء سريرته — وهما أصدق ما استطاع بهما الكشف عن أسرار الجمال قبل أن تأتيه المعرفة تدريجياً — لا تقل عنهما عرائس الشعر الملهمةالشعراء أبدع البيان وأرق العواطف وأعذب المعانى عندما يضرعون اليها كأنهم يؤدون طقوسهم الدينية . ولقد ظل هذا الاعتقاد الافلاطونى سائداً قروناً طويلة .

ولا تكفى الفكرة الأدبية النقية وحدها لايجاد الشاعر أو الفنان بل المعوّل على قوة المخيلة المتصوِّرة التى تشكل تأملاتنا عندما نستشعرها فنتخيلها أشكالا وألواناً وأنغاماً وكلاماً معبراً . والاحساس والمخيلة مهما بلغا من الدقة والقوة فهما فى حاجة ملحة الى لغة تجسدهما . والفن الجميل إذ يعمل على تجسيد المعانى لا يمكنه تحديد أوصافها أو تشكيل معالمها إلا إذا كان لهذه المعانى أصل فى الوجود يدعم مستقبلها الجديد فى الأذهان ، حتى لاينعدم أثر الإحساس بها . ويمكن وصف الفنون الجميلة بأن لكل لوحة قصة ترويها كما يمكن وصف الفنون الزخرفية أن لكل لوحة لحناً تغنيه .

وهناك عنصران يطالعانا كلما تصدينا لتحديد شعورنا بما فى قصيدة الشعر من جمال وهما : **مركب الصور ، والشعور بحيويتها .**

وتستهل دائرة المعارف البريطانية تفسير عـــلم الجمال Aesthetic

---

(١) Midsummer-Nıght ,s Dream

(٢) Phaedrus

(ص ٢٦٣) بما نلخصه فيما يلى :

اذا نظرنا الى فقرة من أشعار «ڤيرچيل» Virgil نجده يصف على لسان «اينياس» Aeneas كيف سمع فى البلد الذى أبحر اليه ، أن «هيلينس» Helenus الطروادى استطاع أن يحكم المدينة مع زوجته « اندروماك » Andromache التى وهبها له سيده ، وكيف التقى باندروماك خارج أسوار المدينة عندما كانت تحتفل بالطقوس الدينية أمام مقبرة مخضرة بجوار مياه النهر ، وكيف استولت عليها الدهشة عندما رأته وانعقد لسانها وأخذت تسأله متلعثمة أيكون انسياً أم من الجان ؟ ولم يكن «اينياس» أقل منها تلعثماً بعد أن تملكته الرغبة فى رؤية زوجها «هيلينس بن بريام» والاستماع الى مغامراته العجيبة . وفى ألم ووجل استطاعت أن ترد على اسئلته بعد أن استعادت صور الماضى وأخذت تروى له كيف عاشت على رؤية الدمار والمشاهد التى يندى لها الجبين ، وكيف اصبحت عبدة وسرية من نصيب «پيروس» Pyrrhus ثم كيف هجرها ووهبها الى أحد عبيده وهو «هيلينس» ثم كيف سقط «پيروس» بعد ذلك فى قبضة «اورستس» Orestes ، ثم كيف تحرر «هيلينس» وأصبح ملكاً يسود ...»

ويستطرد «ڤيرچيل» فى أشعاره على لسان بطله «اينياس» الذى يصف كيف دخل المدينة ، وكيف استقبله ملكها «هيلينس بن بريام» بعد أن طبع قبلة التحية على باب المدينة . ومثل هذه التفاصيل وغيرها مما يتصل بأوصاف الناس والأشياء والأوضاع والحركات والايماءات والأقوال بما فيها من معالم البهجة أو الأسى هى مجرد صور لادخل للتاريخ فيها ولكن من خلالها يسرى شعور الشعراء باحساس انسانى لذكريات أليمة ترتعد بالمخاوف والوحدة والاغتراب والحنين وكل ما يستحث العواطف . واحياء مثل هذه الصور لأحداث تلاشت تفوق حدود التعبير بالسرد التاريخى

فى وحدة متماسكة كخيطين مميزين فى نسيج واحد . ويتغير الشعور مع تغير الصور ومركباتها والشعور بحيويتها ليتسامى بمشاعرنا إلى جوهر الذوق الفنى الصافى ، متجرداً من السرد التاريخى بقدر ما يتضمن من صور تحقق بما فى الحياة من مثاليات تجرى مع الزمن كلمحات خاطفة من الضوء .

وهناك شعر يتضمن أشياء أخرى غير هذين العنصرين أو الخيطين الأساسيين اللذين يتألف منهما وحدة النسيج ، وهما «مركب الصور والشعور بحيويتها » . وهذه الأشياء الأخرى أما أن تكون عناصر دخيلة فى مزيج من الانعكاسات أو المحاكاة أو النصح أو المناظرة أو الاستعارة أو الرمز .. أو تكون صوراً كلامية منسقة تنسيقاً موسيقياً كشحنة امتلأت بها نفس الشاعر قبل أن ينظم أشعاره ، أو نظماً لا يتضمن خصائص الشعر .

وما يقال عن الشعر يسرى على غيره من فنون التصوير والنحت والعمارة والموسيقى عندما تناقش القيم الجمالية فى كل فن من هذه الفنون .

والمشاكل التى نواجهها فى الفنون التشكيلية تدعونا إلى البحث عن دوافع الابتكار والابداع والانتاج الذى يتضاعف نوعاً وكماً سنة بعد أخرى بعد أن تغيرت صور الحياة فى العالم بانتهاء الحرب العالمية الثانية . ومهما تنوعت الأساليب والاتجاهات المذهبية أو الوسائل الذاتية فلا بد للفنون التشكيلية أن تثير فينا الاحساس بالجمال . والجمال من خصائص الفنون الجميلة ، وهو صفة تميزه عن فنون أخرى غير مرئية . والتصوير لا يكون فناً إذا اقتصر على حرفية التقليد ونقل ظاهر الأشياء ، لأنه فى هذه الحالة يصبح ابداعاً يعتمد على المران وكثرة التدريب . كذلك إذا اقتصرت مهمة الفنان المصوّر على مزج الألوان وخلطها وتلطيخها لايجاد مظهر جديد ، ففى هذه الحالة لا يكون العمل فناً بل اختراعاً . فاذا كنا نستطيع أن نتصور

الموسيقى وهى تتألف من مثل هذا التلطيخ ، فإن فى مقدور أى انسان أن يصبح موسيقياً ؛وبالتالى يصبح فناء الشعر والموسيقى والتصوير أمراً مؤكداً فى يوم من الأيام بعد أن تستنفد الكلمات والأنغام والألوان قدراتها النوعية وقيمها الجمالية .

وهناك عناصر غريبة تفرض نفسها لتعوق وتشوه ادراك البصيرة فى كل فن من الفنون التى لها من صفاتها وسماتها ما تنفرد به ، وهذه العناصر الغريبة أو الدخيلة عادة ما تستهوى مشاعر الفنان التشكيلى المشغول دائماً بالبحث عن مظهر جديد يجذب اليه انتباه الناس بما يكون قد توفر لديه من قدرة على تجسيد وتقريب ما فى الشعر أو الأدب أو الموسيقى من معان لايقدر البعض على إدراكها ومتابعتها . مثال ذلك أن القارىء الذى يجيد فهم الشعر ينقاد لتوه فى متابعة الصور البيانية ، ويحس بدقات قلب الشاعر تتدفق فى قلبه ، ويحسن تقدير بلاغة الوصف ، أو الحكمة ونبل القصد ، أو الفطنة ومتعة العرض . أما القارىء الذى لا يستطيع فهم الشعر فانه يفقد طريقه فى متابعة هذه المعانى ، ويكون مخطئاً لا لأنه لا يفهم فحسب ، بل لأنه يظن أنه يفهم ويتظاهر بأنه معجب بما يقرأ أو يسمع من شعر الملاحم القديمة كالألياذة والأديسا عند الاغريق ، والانيادة عند الرومان ، والشهنامة الفارسية أو شعر المسرحيات ، أو الشعر الغنائى أو الملاحم الشعبية كملحمة عنترة وملحمة أبى زيد الهلالى وملحمة الظاهر بيبرس .. وهكذا بالنسبة إلى الأدب والموسيقى والفنون التشكيلية .

ولتحديد مضامين الفنون التشكيلية ولتميزها عن باقى الأنشطة الفنية ، نجد لها مضامين صادرة عن اللقّانة أى البصيرة الصافية التى تكشف عن خلجات قلب مبدعها ؛ أما إذا كانت هذه المضامين واضحة فإنها تصبح

مجردة من صفاتها ومسلوبة من مقوماتها التى نوردها رداً على الأسئلة التالية:

١ — هل للفن صلة بالفلسفة ؟

نعم ، للفن نصيب من الفلسفة لأنها تصوير منطقى للظواهر الكونية ، ولكون الفن صادراً عن البصيرة الداركة فانه يعكس المضمون الخفى لصور هذه الظواهر ، ومن ثم فإن الفلسفة تبرز الصور وتبحث فى معانيها بينما الفن يعيش فيها . ومنطق الفن لا يختلف عن المعنى الجدلى العام لمنطق الفلسفة الذى يعتمد على التصوّر ، لأن الفن لا يستطيع أن يؤدى وظيفته بدون تفكير منطقى . وللدلالة على ذلك نستعمل كلمة «**منطق علم الجمال**» لأن من المؤكد أن للفن منطقاً ذاتياً خاصاً عندما يتخذ من الرموز وسيلة فى التعبير عن المنطق التصورى (**الفلسفى**) لتعزيز المنطق الجمالى (**الفنى**) .

٢ — هل للفن علاقة بالتاريخ ؟

نعم ، يرتبط الفن بالتاريخ لأن التاريخ يبحث عن الأدلة القاطعة ليفرق بين الحقائق والأباطيل ، بين الواقع والوهم ، بين المحاكاة لواقع الأحداث والرغبة فى تصوير أثر هذه الأحداث فى النفوس . وهذه الفروق تعتبر من خصائص الفن الذى يعيش — كما أسلفنا — فى باطن الحقائق بقدر ماتوحى به البصيرة الداركة لجوهر المعانى الشعرية . وللدلالة على ذلك نجد أن حقيقية وجود « **هيلينس** » و « **اندروماك** » و « **اينياس** » حقيقة تاريخية استند اليها «**ڤيرچيل**» عندما نظم قصيدته . وهنا يبدو أن الفن لايخالف بكليته أسس مقومات الرواية التاريخية ، وقد يكون نوعاً من المجاز بتلاقيه مع أوجه الحقائق التاريخية فيصبح عاملا فعالا فى لصق صورها بأذهاننا وغرسها فى أعماق أنفسنا عندما يعيدها الفنان المصوِّر على لوحة ذات قيمة فنية وأبعاد تاريخية لا عهد لأحد برؤيتها من قبل .

٣ — هل للفن علاقة بالعلم ؟

قد يكون الفن علماً طبيعياً ، لأن العلم الطبيعى يرقب الحقائق ويرتب الظواهر ترتيباً نوعياً وطبقياً ، وفى هذه الحالة يعيش الفن على حقيقة البحث عن تلك الظواهر .

ووجه الشبه بين العلوم الرياضية التى تؤدى العمليات عن طريق المجردات والرموز ، وبين الخلق الفنى والابداع الذى يقوم على النظر فى نوعية الظواهر الطبيعية ، وتأمل ما تخفيه أشكالها أو تحجبه من أسرارهو ضرورة يقتضيها التعبير الرمزى — الذى يعتمد على التركيب البنائى — لإيجاد وحدة متماسكة لبناء مجموعة من الصور بناء تجريدياً رياضياً وطبيعياً .

٤ — هل يعتمد الفن على الحدس والتخمين أو الظن والافتراض ؟

يقوم الفن على الحدس العاطفى والافتراض العقلى سواء بسواء . ومن العواطف تتفجر شطحات الخيال الذى ينتقل من صورة إلى أخرى بحثاً عن أجمل وأبدع الأشكال ذات المضامين التى تدخل على الناس الراحة والمتعة . وقد يتحول الحدس الفنى إلى الهام ينظم الشعور المشوش ويجعله كأطياف أحلام ذهبية .

٥ — ما دور المشاعر فى الفن اذا اعتمد الفنان على الابداع وجودة الصياغة؟

بالشعور المباشر يؤدى الفنان عمله ، والشاعر **«ڤيرچيل»** لم يفعل مثلما فعلت **«اندروماك»** عندما فقدت عقلها وانعقد لسانها وترنحت وبكت وصاحت فى وجه **«اينياس»** ولكن الشاعر استطاع التعبير عن مشاعره بأشعار متألقة ، جاعلا من انفعالاته المتباينة هدفه ، ليتغنى بها كأنها حقائق محسوسة ومجسمة ، أو ظواهر نفسية ومادية معاً ؛ وما كانت لتصبح شعوراً محسوساً ومدركاً لو أنه عبر كما عبرت **«اندروماك»** عن نفسها ، ولكن التعبير

الذى جاء على لسان الشاعر هو الهزة العاطفية التى لها وحدها القدرة على اثارة الاحساس الجمالى الذى تحول إلى خيال متدفق ، ثم إلى شكل معبر . والتأمل العقلى فيما تحدثه المشاعر من أثر فى نفس الفنان هو مصدر القوة التى تعزى دائماً إلى الفن ، وهى قوة تحررنا من الآلام وتهدىء من روعنا وتثير فينا المتعة التى نرتقبها من الفن .

٦ — وأخيرا هل للفن وظيفة تعليمية ؟

للفن دور فى التعليم والارشاد والنصح والوعظ لأنه غير مشروط بوظيفة معينة ، وغير محصور فى نطاق حيز محدود ، وهو ليس فى معزل عن الحياة — بل هو الحياة نفسها — متمثلا فى كل ما يصدر عن الإنسان ليدل على وجوده ، وهو أيضاً يتفاعل مع الطبيعة (ما ظهر منها وما خفى) ، ثم هو بعد ذلك الوسيلة لتربية الذوق السليم واشاعة البهجة فى النفوس باعتباره من ضروب التعبير الروحى والوجدانى والذهنى لتدعيم وتنظيم العلاقة بين الناس جميعاً بما يكفل الكمال والانسجام والتعاون من أجل خير الانسانية جمعاء . والفنون على هذا النحو وبصفة عامة — سواء للمتذوق أو الممارس لها هى عدة الحياة وأداتها الحضارية فى كل المجالات . ومن الأقوال المشهورة : «**إن الفن نظام**» نظام فى بناء صرح المدنية فى كل العصور التى عاشها الإنسان على سطح الأرض .

النمــو الجمــالى

المقص هو دائما المقص فى تركيبه ، ولكن وظيفته تختلف فى يد كل من الخياط والجراح والبستانى . والانسان هو الانسان ، وقيمته تختلف باختلاف ما يسند اليه من عمل وما يحققه من نجاح .

ولقد علمتنا التجارب المكتسبة من ممارسة علماء النفس وعلماء الاجتماع المعاصرين قيمة وفاعلية دراساتهم الدقيقة بحثاً عن مصادر القوى الدافعة للنشاط الفكرى والعاطفى عند الإنسان ، وما يناسب طبيعة ونوعية حالة كل فرد من خلال سلوكه وكفاءته ، كما علمتنا أيضاً تلك التجارب أنه لا توجد طريقة علمية واحدة يمكن الاعتماد عليها للوصول إلى نتائج حاسمة. وبالتالى فإن **الفحوص العلمية المفترضة** فى استقصاء حقيقة علم الجمال تشبه محاولة الجراح اجراء عملية جراحية فى القلب بمقص البستانى .

ومن كثرة التجارب وتعدد الآراء التى أدلى بها علماء النفس والفلاسفة وعلماء الاجتماع فى محاولاتهم ايجاد قواعد يمكن الاستناد اليها فى تعريف علم الجمال ما يجعل الكثيرين غير قادرين على الوصول إلى معنى التذوق الجمالى كحقيقة واضحة المعالم فى الفنون التشكيلية وبصورة ترضى المشتغلين بهذه الفنون ، الأمر الذى يضطرنا — نحن الفنانون التشكيليون إلى التعرض لما يستهوى مشاعرنا للوصول إلى مايعيننا على ايجاد مفهوم عام لهذه المشكلة التى تعترض طريق الدارسين ، معتمدين على معادل يمهد طريقة البحث . ومثل هذا التعريف غير المشروط يقبل التفسير والتأويل لنندلل به على قدرتنا على تمييز القيم الجمالية عن غيرها من القيم المنطقية أو الاقتصادية أو الأخلاقية أو غير ذلك من دلائل الأفعال والخصال .

وهذا المعادل يزود ادراكنا الحسى بعلامات مباشرة لقيم قد لا تمت بصلة الى موضوع الجمال ولكنها تساعدنا على الاقتراب منه .

فإذا نظرنا إلى حقل مزروعاً قمحاً فمن الممكن تقدير محصوله عند رؤيتنا السنابل الذهبية اللون وتموج سيقانها وقوة احتمالها لمقاومة الريح .. وإلى غير ذلك من دلالات لا صلة لها بالجمال ، ولكن إذا كان تأثرنا متصلا بشعورنا بالألوان والظلال وموقعنا فى المكان الذى نختاره لنشاهد ايقاع التموجات التى تحدثها الريح لنحدد نظرتنا للتكوين العام للمنظر وانسجام النسب والأبعاد وتوزيع الخطوط والمساحات فإننا نكون قد أدركنا القيمة الجمالية التى تختلف عن الرؤية الأولى الاقتصادية .

وهذا التمهيد يتضمن ثلاث مشاكل عندما نبحث عن المقاييس الجمالية التى يمكن الرجوع اليها فى أحكامنا :

أولا — انه ليس من السهل دائماً اغفال الحقائق أو تجنب مواجهتها .

ثانياً — البحث عن معادل أو افتراض دلالات مساعدة للاعتماد عليها فى ادراك الحقائق بطريقة مباشرة .

ثالثاً — الأخذ فى الاعتبار أن للتجربة الفنية (عملياً) دوراً خطيراً فى عملية التقييم الجمالى .

فكون الطعام لذيذاً وشهياً هو حقيقة لا يمكن انكارها ، وكونه غير جميل فى تنظيمه هو دليل على نقص فى القيمة الجمالية خارجة عن نطاق الحقيقة الأولى ، ولولا تجربتنا بتناوله لما أدركنا حقيقة كونه لذيذاً ولرفضناه لانعدام شرط الجمال فى تنظيمه وإذا توفر فلا شك أنه يرفع من قدره .

إذن فالتذوق الجمالى فى الفن يتأتى نتيجة تدريب حواسنا على تقبله ، بينما نجد باقى أنواع التذوق (واستعمل هنا كلمة «تذوق» مجازاً وبديلا

لكلمة «تقييم») يواجه الحقائق التى لا تحتاج إلى تدخل المدارك الجمالية أمام مشتهيات النفس . فالفلاح الذى شاهد أرضه وقد تم نضج زراعته يشعر على الفور بالثراء والسعادة بنجاح جهده ، وهما من الدلائل المباشرة على الاعجاب بالأرض الممتدة أمام عينية عندما يتذكر قلقه ويرى ثمرة ما بذله من جهد للوصول إلى وفرة المحصول الذى جعله يفكر على الفور فى أماكن تخزينه .

ولتحديد معنى التذوق الجمالى نجد فى مثل هذه الحالة انعدام الرؤية الجمالية عند الفلاح صاحب الأرض الذى لم ير شيئاً من الجمال سوى عائد الانتاج ، بينما أنت ترى الجمال ولا تملك الأرض أو الزرع . فالموضوع اذن لا يمت بصلة الى التذوق الجمالى ، ولكن الفنان وحده يستطيع أن يجعله عنصراً من عناصر عمله الفنى .

وصانع التمثال يفتنه فنه ويتباهى به ، ويختلط شعوره بالتفوق والنصر من جانبه بالغيرة والحسد من جانب منافسيه وبالمدح والتفريظ من جانب المعجبين الذين يتنافسون على شرائه . ونرى فناناً آخر يحدث نفسه فيقول إن عمله فوق مستوى إدراك الناس ولهذا لم يقبل على اقتنائه أحد وقد يستولى عليه اليأس فيحطمه . وفى ذات مرة حضرت «بيرليوتز» Berlioz (Hector) جملة موسيقية وذهب إلى مكتبه ليدونها ، ولكنه توقف وألقى بالقلم ومافى رأسه من موسيقى ، تماماً مثلما فعل المثال الذى حطم تمثاله فى سورة الغضب ونتيجة الرفض وعدم الشعور بالرضى ... ثم عاد يقول : .. «لو كتبت تلك الجملة الموسيقية لأكملت المقطوعة كلها ولاستطعت أن أتقاضى عليها ما أسد به ديونى ... »ومثل هذا السلوك يدل حتماً على التطلع إلى الأفضل كدرجة من درجات الصعود والتطور ، مع علم الفنان بأن كثيراً من الناس لايقدرون فنه حق قدره لقلة تذوقهم لمعانى الجمال ، لافى الفن وحده بل

يتعداه الى كل مايربطهم بالحياة من صلات.

ونستنتج من هذا ثلاثة أسس رئيسية :

١ — ندرة نقاوة الحس الجمالى .

٢ — التطور الى الأفضل هو نتيجة تدريب المدارك (عقلياً) والمشاعر (حسياً) على فهم معانى الجمال فى الطبيعة والفن على السواء .

٣ — التذوق الجمالى لابد أن يقوم على التجربة العملية وعلى أساس علمى معاً ، بغض النظر عن موضوع التجربة .

والمواجهة بين العمل الفنى وبين المعادل الواقعى ، وهوالشكل الذى تعود الناس رؤيته فى حياتهم ، أوما يفترضون صلاحيته ليحقق لهم قيمة جمالية بالمطابقة القياسية لا تكفى لتصبح أساساً عند التقييم الجمالى لعمل فنى له مكانته . ومن الخطأ الظن أن النقل الحرفى الذى يعتمد على المهارة وجودة الصناعة هو وحده الجدير بالاعجاب . فإذا أخذنا الموسيقى مثالا على ذلك فكيف نتوقع أن يكون وقعها فى نفوسنا مالم يستخلصها الموسيقار ويضعها فى جمل وقوالب موسيقية بحساب دقيق لنسمعها ونطرب لها مع أنها فى الأصل ليست سوى أصوات مختلفة تملأ الفضاء بضوضائها منذ الأزل . ومع التقدم العلمى أصبحت تؤدى على العشرات من الآلات الموسيقية بعد أن كانت تعزف على آلة واحدة أو آلتين . كما نستطيع أن نلمس الفرق بالمقارنة بين سلم الأنغام الموسيقية والتوزيع الاوركسترالى وبين موسيقى البدائيين أو قرع الطبول عندالزنوج من سكان الأحراش .

وهذه المواجهة أو المقارنة بين العمل الفنى والأصل من حيث وفرة الشبه فى الجزئيات يستوى فيها الأطفال بالكبار ممن تعوزهم المعرفة بعلم الجمال ، وغالباً ما تكون الصورة الفوتوغرافية هي المفضلة عندهم ، بينما يختار الفنان

الشكل الصالح لمعالجته بأسلوبه وبالقدر الذى يساعده على التعبير عن مضمون له مغزاه ، فلا فضل بين شيء وآخر إلا بقدر ما يتركه من أثر فى نفس الفنان أو ما يجد فيه من قيم جمالية يتحمس لها ، سواء كانت ألواناً أو خطوطاً أو مساحات أو أحجاماً أو نسباً أو ما بين هذا وذلك من علاقات تغرية على تأملها وتبعث إلى مخيلته تصورات جديدة تردد صدى ما فى نفسه من رغبات . وهذه الحالة التى تستولى على الفنان تكاد تشبه ما يعترى الطفل من شعور بالبهجة عندما يرى « بين يديه » صورة جميلة فى كتاب مثلا ؛ والمعنى المقصود من «بين يديه» يختلف عن رؤية شيء جميل معلق على جدار بعيد عن يديه ، أى بعيداً عن ملكيته : والدليل على ذلك أنك لو انتزعت الكتاب من بين يدى الطفل يبكى على الفور لأنه يشعر بفقدان شيء أحبه ، كذلك الفنان عندما يشاهد الطبيعة أو يتأمل مافى نفسه من صور يدرك معانيها ويشعر بدنوها منه واقترابه منها وكأنها ملكاً خاصاً له ، وأنه قادر على أن يحيلها إلى شيء جديد يتضمن الكثير من خصائص نفسه ثم يوقعه باسمه .

والارتباط الجمالى بين الشكل وبين العمل الفنى يختلف بين فنان وآخر بطبيعة اختلاف أسلوب كل منهم فى معالجة تخيلات لا يدركها سواه ، مثلما يختلف الناس فى تقديرهم للعمل الفنى عندما يظهر فى شكله النهائى تبعاً لاختلاف درجة التذوق الجمالى فيما بينهم .

وكلنا يعرف وظيفة العقل فى ترجمة معانى ما نراه أو نسمعه أو نلمسه أو نستشعره ، ولكن ليس بالضرورة أن تكون الترجمة أو التخيل بدرجة واحدة لاختلاف نوعية الثقافة والقدرة على الاستجابة للمعانى التى يكون لها ادراك مسبق لدى كل فنان . فإذا كان الإحساس بالجمال من خصائص الأشكال التى ترى بالعين ، والاحساس بالطرب من خصائص الموسيقى

والأصوات التى تسمع بالأذن ، إلا أن درجة الاستيعاب والتجاوب هى من خصائص المدارك الواعية المتيقظة . وهنا يجد الفنان طريقه فى توصيل المعانى بالأسلوب والخامات التى يراها كفيلة بتحقيق غاية يريد أن يبلغها ويكشف عنها ليظهر انطباعاته ومايراه فى نفسه .

ومثل هذه الحقائق هى نتيجة تجميع أشكال مدركة تحت تأثيرات نفسية ، أى أن الأشياء لا ترى دائماً بنفس الأوصاف ، لأن الرؤية تتبع الحالة النفسية للرائى . وإذا كانت العلامات الناقلة ليست بالقدر الكافى فى التعبير الصادق عن حقيقة مشاعر الفنان فإنه يعمد إلى تجريدها من أشكالها الواقعية ويستعين بعلامات أخرى تشير إليها . وفى مثل هذه الحالات يصبح قياس التمثيل نسبياً بين هذه المجردات ومدى تأثرنا بها . وهذا ما يحدث فى الأحلام عندما تختلط الرؤى وتصبح نوعاً من الهلوسة فنراها ألغازاً غامضة يصعب تفسيرها ، مثلما نرى العلامات الموسيقية التى لا يمكن لغير الموسيقار أن يدرك أنغامها .

وعندما لا تسعفنا المخيلة على متابعة ما نرغب فيه ، نضطر إلى التوقف عن الاستمرار فى العمل وأن نكف عن التطلع اليه حتى نستكمل قدراتنا بعد أن تتجمع لدينا الصور الذهنية والعوامل النفسية .

ولعل من المعروف أن البواعث المحركة للمشاعر تصدر عن فعل الإنسان نفسه كما يتخيلها أو يتوهمها ، أو بتأثير الظروف المحيطة به والضغوط النفسية التى يتعرض لها . وهواة فنون التصوير والأدب والشعر من الشباب هم أول من تفتنهم أعمالهم فيغالون فى اعجابهم بها ويتملكهم نوع من الغرور قد يعرضهم لكثير من الأخطاء . ولعل من المفيد الاشارة إلى أن الا عتزاز بالنفس يجب أن لا يكون مدعاة للسقوط فى أوهام الغرور ؛ كما أن القلم وحده

لاينقذ من يمسكه فى يده ليحقق به كل ما يأمل فيه أو ما يعتقد أنه قادر على تصويره .

وفى لحظات الاستماع إلى أنغام مقطوعة موسيقية أو قصيدة شعر فى فى جو هادىء تتسامى فيه العواطف ، يصبح إدراك معنى الجمال الموضوعى متصلا بالشعور ولايكاد يعاود صاحبه بعد أن ينتهى تأثير هذا الاحساس الجمالى الذى لا يلبث حتى يتلاشى تدريجياً بمرور الوقت ، وقد يعاوده هذا الاحساس إذا استمع اليها مرة أخرى ، ولكنه لا يكون أبداً بنفس الدرجة .

ومن جانب آخر نجد بين كثير من الفنانين والأدباء ومحبى الفنون من يحافظون على انطباعات قديمة كان لها فى وقت من الأوقات تأثير له مضمون يصلح لمعالجته فنياً ، وتظل هذه الانطباعات التى ترجع إلى سن الطفولة محافظة على فاعليتها فى أعماق اللاشعور ويمكن لصاحبها استرجاعها إذا أحسن مراقبتها ؛ مثلما نرى ذكريات الطفولة على لوحات المصور الروسى «شجال » Marc Chagall وفى قصص الدكتور طه حسين فى كتاب «الأيام» وغير ذلك — ولا دخل لقوة الذاكرة فى مثل هذه الحالات بقدر ما هو احساس عميق الأثر لأحداث مرت ثم تحولت إلى قوة دافعة لبناء فنى جديد .

والقاعدة هنا هى : استبعاد مايثير الشك فى عدم صلاحية استشعاره لإيجاد علاقة جمالية ، أو عدم الاعتماد على المخيلة الخلاقة ، أو اغفال ما تتركه طبيعة المرئيات من أثر فى النفس .. وكلها عوامل مساعدة على الارتقاء بمستوى التذوق الجمالى وعلى استعادة أحداث سابقة لتؤدى دورها فى تنمية الحس الجمالى فى الفنون والآداب .

ويمكن تلخيص هذه الجوانب فيما يلي :

١) قيم جمالية متصلة بالحواس مباشرة .

٢) قيم جمالية تتضمنها طبيعة أشياء قابلة لتحويل أجزائها الى بناء أشكال جديدة .

٣) قيم جمالية تستمد قوتها من الذكريات .

وإذا أردنا احصاء هذه القيم التى نتعامل معها نجد لها دلالات من تجانس أو انسجام أجزائها ، ولكنها لا تتعدى — على الرغم من كثرتها — الجوانب الثلاثة التى ذكرناها ، إلا أن الاستعانة بتجميع هذه الدلالات الرمزية تدعونا إلى طرح هذه الأسئلة :

١) هل كل ما يمكن ادراكه يزودنا بقيم جمالية ؟

٢) هل معنى الادراك يختص فقط بالفنون المرئية والسمعية ؟

٣) هل لباقى الحواس دور فى عملية التذوق الجمالى ؟

والاجابة تتطلب منا تأمل الفوارق عندما نرى انساناً يلتهم طعامه التهاماً ، أو يستنشق العطور وعبير الزهور بنهم وهولا يشعر بأنها تذبل بين أصابعه ، أو يعمد إلى تشويه صفحات الكتاب أو أى شيء تتناوله يداه عندما يتحسس ملمسه بخشونة ، أو يميل إلى الضجيج ولا يحلو له الكلام إلا بصوت مرتفع .. وإلى غير ذلك مما يأباه الذوق ويعتبره من الظواهر المنفرة والمثيرة للاشمئزاز ، والتى لا تدل على معنى من معانى الاحساس بالجمال وحب النظام ورقة المشاعر .

وترتفع درجة المتعة الحسية والتذوق الجمالى فى الموسيقى كلما زادت معرفتنا ببواعث الابداع ونوعية الأداء المنفرد أو الجماعى ومتابعة الايقاع ، إلى جانب القدرة على تمييز الألحان ومقامات الأصوات وأوزان الأنغام

وحسن التوزيع ... وغير ذلك من أحكام التقييم العلمى .

وقد ينشأ التذوق الجمالى أيضاً بتربية المدارك الحسية بكثرة الاستماع ومتابعة التأمل . ولعل الاجابة على السؤال البسيط : لماذا يحب الناس الموسيقى ؟ فيه ما يكفى للدلالة على ما تحدثه فى نفوسهم من أثر ، وما تشيعه من بهجة تستحوذ على مشاعرهم بقوة لتنطلق بعواطفهم وتحلق بأرواحهم فى فضاء لا حدود له ، فتترآى لهم مركبات صور مجردة يستلهم منها كل مستمع ما يروق له من المعانى .

واللغة كأداة تعريف تعجز عن وصف أثر هذه المجردات التى لا يمكن إدراكها إلا بما لها من دلالات تقابل فى فن التصوير درجات الألوان بمشتقاتها عندما تستعمل بحرية وبغير الزام ، أى بدون أن يكون على الفنان وصاية من غيره . وهذا القياس لا يفقد فنون التصوير المعاصرة قيمتها الحقيقية وخصائصها فى مجالات الابتداع (الخلق) والابداع (الصنعة) . وغالباً ما يكون العمل الذى ينال اعجابنا بما يتضمنه من دلالات حسية عند أول رؤيتنا أو سماعنا له على غير ما نشتهى ، وقد نرفضه أحياناً ، ثم لا نلبث حتى نتعوده ونألفه عندما تتكشف لنا جوانب خفية تتملك مشاعرنا وتستأثر بهـــا .

وكثيراً ما نسمع من يصف شعوره نحو عمل فنى فيقول «**أحب**» أو «**لا أحب**» وهو قول لا يستدل منه على منطق سليم يستحق المناقشة ؛ ونجد آخر يصف لوحة من أعمال « بيكاسو» مثلا فيقول : «إنها جميلة ولكنى لا أطيق رؤيتها أمامى دائماً .. » وإلى غير ذلك من أقوال تشبه إلى حد ما قول طفل لم يبلغ سن النضوج عندما نسأله أن يختار ما يعجبه من بين ست صور فيرد متردداً : «ربما هذه ... أو تلك...» ومثل هذه الاجابة

تعنى اجتناب التورط فيمــا قد لا يرضينا نتيجة احساسه بقصور مداركه فى التقييم الجمالى السليم ، بينما نجده يحرص على وضع صور فوتوغرافية لنجوم السينما والرياضة المفضلين عنده على جدران حجرته لأنه شاهدهم وأعجب بهم ... وفى هذا الدليل القاطع على نقص التربية الفنية فى مراحل التعليم العام حتى أصبحت مادة الرسم والتذوق الفنى لا تتعدى الهواية ولا تنال الاهتمام الذى تستحقه من مدرسى التربية الفنية والمسئولين عن التعليم مع أن هناك كلية للتربية الفنية تتبع جامعة حلوان لاعداد المدرسين المتخصصين لتدريس الفنون التشكيلية والحرف الصناعية وتنمية التذوق الجمالى بمدارس التعليم العام .

إرادة الفنان فى التعبير الفنى

مهما تنوعت الأساليب الفنية ، ومهما اختلفت وجهات النظر بين الفنانين فهناك دائماً التزامات وواجبات اجتماعية وقومية يتحتم مراعاتها ، ويمكننا التعرف عليها من خلال اجابتنا على هذه الاسئلة :

اولا — هل يمكن أن نعتبر الفنون التى يمارسها بعض الفنانون العرب من الفنون المعاصرة حقاً ، لمجرد تقليد أعمال فنانين آخرين يعيشون فى باريس أو المكسيك مثلا .. ؟ وهل يمكن قبول الدعوة الى ما يسمونه فناً عالمياً لكى يتخذ منه البعض ذريعة تتيح له التقليد والخروج على قوميته وبيئته ؟

ثانيا — هل يجوز اتهام الفنان المتمسك بتقاليد بلاده وبقوميته بالرجعية ؟

ثالثا — ما هو دور الفنان التشكيلى فى مجتمعه ؟

رابعا — كيف تصل فنوننا الى جميع طبقات الشعب ؟

خامسا — ما هو السبيل الى نشر الوعى القومى والتذوق الجمالى بين الجماهير ؟

سادسا — هل يجوز أن يكون الفنان فى معزل عن المجتمع الذى يعيش فيه ؟

ومهما تنوعت الاجابات ، ومهما اختلفت الآراء فى تحديد دور الفنون التشكيلية المعاصرة ، الا أنى اعتقد أنها ستنتهى حتما الى الاجماع على رأى واحد وهو : التزام الفنان ببيئته وحتمية تمسكه بتقاليد مجتمعه ومحاولته ايجاد صلات تربطه بحاضره من خلال ماضيه العريق ، واهتمامه بتنمية الشعور الجماهيرى بمظاهر الحياة وما درجوا عليه من عادات وتقاليد بأساليب واعية وصريحة وصادقة حتى تصبح فاعليتها ايجابية . وهذا الاجماع الذى اعتقده وافترضه مسبقاً يستند الى ما نراه من شواهد كثيرة تؤكد مدى عبث بعض الفنانين العرب باسم الفنون المعاصرة وايثارهم التقليد على التقاليد . وأعنى

بالتقليد ذلك النقل الحرفى لتفاهات أجنبية دخيلة على أذواقنا وأمزجتنا . ومهما قيل إنها تتضمن قيماً جمالية أو فنية (تكنيكية) فان هذه القيم لا تكفى وحدها لتكون رسالة فنان يشعر بواقعه وقوميته ، وضرورة مخاطبة الناس بلغتهم التى يفهمونها حتى لا ينعزل عن مجتمعه وعروبته .. وهناك دلائل كثيرة تدعو الى أن يفكر كل فنان فيما يستطيع تقديمه من فن مبتكر بدون التخلى عما ينشده من قيم جمالية وقيم فنية يتميز فيها بشخصيته .

والاعتقاد بأن الشخصية الفنية مستمدة من اتباع الفنان أسلوب محدد ومخطط لا يحيد عنه بحجة ايجاد طابع ينفرد به ، لاشك فى أن هذا الاعتقاد لا يدل على الاسراف فى حسن الظن بالنفس فحسب ، بل قد يؤدى بصاحبه الى السقوط فى هوة «المانيريزم»(١) أى النمطية التى تكبل مشاعر الفنان وتثير الملل فى النفوس .. لأن الفنان الموهوب لا يكون صادقاً ما لم يكن فنه صادراً من فيض نفسه ونامياً ومتطوراً فى ظل حريته . والحرية تنافى الفوضى ولا تقبل الوقوع فى أسر الغير ، فحرية الفنان من جانب ، والحرية التى يكفلها المجتمع للفنانين من جانب آخر تساعدهم على الابداع والابتكار الفنى بكل مايتضمنه من قيم جمالية وفنية ، ومن نتائجها التسامى بالذوق السليم والجوانب الثقافية والأخلاقية والمعانى الانسانية ، أما الفنون المعقدة حباً فى التظاهر بالأصالة الفنية والادعاء بالمعرفة الكبرى التى لا يكاد يدرك مضمونها أحد ، فهو ما نسميه العبث بعقول ومشاعر الناس ، وان كان يدل على شىء من المهارة الصناعية الا أن هذا الأثر لا يلبث طويلا حتى ينعدم ويزول .

ومن العبث أيضاً التفكير فى تحديد أوصاف فن معين ، أو افتراض إطار يعيش الفنان بين زواياه الأربع ، أو صنع قالب تصب فيه العواطف والمشاعر لتخرج فى أشكال ذات طابع واحد ، مثل الواقعية الأكاديمية ، وهى آخر

---

(١) راجع ص ٣٣

مراحل فنون ما قبل ظهور الفن التأثرى — الذى كان نقطة انطلاق الفنون الحديثة فى اوربا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر — لأن مثل هذا الفن المزعوم يتعارض مع القدرة الابتكارية المتجددة التى حددت ملامحها الرؤية الحديثة ، الا أننا لا نستطيع أن نغفل عن وجود أسس علمية يلتزم بها الفنانون التشكيليون حتى لا يندفعوا الى نوع من الطبقية فى الفكر أو الانحراف والعزلة عن الشعب ، وحتى لا تكون الفنون اداة تفرقة أو سلاحاً يمزق عواطف الناس ويفقدهم وحدتهم ، فالفنون التشكيلية لها ما لغيرها من ادوات البناء الحضارى ، فهى تلقى الضوء على جانبى الطريق الذى يتحتم علينا أن نسير فيه شعباً واحداً قوياً فى عزمه وتصميمه على بلوغ أهدافنا القومية ووحدتنا العربية ، ولا شئ أقدر على تحقيق هذه الأهداف سوى أن يكون الوضوح الفكرى والوجدانى متكاملا مع وضوح الرؤية .

أما الشطر الثانى من السؤال الأول بخصوص الدعوة الى العالمية فى الفنون فالاجابة لا تتعدى فى معناها أحد شيئين : إما أن تكون العالمية بمعناها الشامل وحدة الفكر الانسانى ، وهو أمر مازال من الأمور التى تبدو كالسراب ، لأن مثل هذه الوحدة الشاملة قد تثير جدلا يجعلها متعارضة مع قوانين الطبيعة والبيئات والمجتمعات بأنواعها المختلفة ، وإما أن تكون هذه الدعوة الى العالمية فى الفنون والثقافة صادرة عن رغبة فى تحطيم القوميات وافساد وضياع القيم الانسانية التى توارثتها الشعوب فى البقاع التى يعيشون فيها بتقاليدهم وما تعارفوا عليه من عادات .. ولا أظن أن أحداً يستطيع أن يتصور مثلا وجود نخلة تأتى ثمارها بين الثلوج .

أما مدلول العالمية فانه لا يتعدى أحد شيئين : الشهرة أو الانتشار . فالأهرام وبرج «ايفل» وغيرهما لها شهرة عالمية على الرغم من وجود الأهرام

فى الجيزة والبرج فى قلب باريس . أما الانتشار فيخص السلع كالسيارات بأنواعها والراديو والتليفزيون والى غير ذلك مما يعرفه الناس ويستعملونه فى كل مكان .

ولا شك أن صدق التعبير فى ممارسة الفنون كافة ينبع من النفس الانسانية ويرتبط بحياة المجتمع بما يكفل للفن مدلول العالمية ، فالفن المصرى القديم والفن الاغريقى وفنون «ميزوپوتاميا» (بلاد النهرين) والفن الهندى والفن الصينى .. هى فنون صادقة التعبير عن «ايدولوجية» تلك الشعوب ، ولم يخطر على بال مبدعيها أن تكون فى يوم من الأيام وسيلة اتصال بعقلية شعوب أخرى ومع ذلك فإننا بعد أكثر من سبعة آلاف سنة ننبهر عندما نراها وتتفجر فينا ينابيع التأمل والاعجاب والاكبار .

وللاجابة على السؤال الثانى أقول : **هل يجوز أن نتهم بالرجعية الفنان المتمسك بتقاليد بلاده ؟**

من البديهى أن الدعوة الى تأمل تراثنا فى الفنون الاسلامية التى اتخذت لنفسها طابعاً مميزاً فى كل اقليم عن الآخر بعد انتشار الدعوة الاسلامية لا تعنى أن يعيش فنانو القرن العشرين (بعد السبعينات) كما كان يعيش أسلافنا منذ مئات السنين ، فهناك فرق بين التأمل المؤدى الى التطور وبين المحاكاة والنقل والتقليد . وليس من المعقول أن تكون اداة التعبير واحدة فى تفسير الأغراض المتفاوتة فى موضوعها ودلالاتها وأغراضها .. كما أننا لسنا دعاة بناء اهرامات أو مقابر فى جوف الجبال لنزين جدرانها بمآثر الموتى ، أو بناء مساكن على هيئة معابد أو ما شابه ذلك ، وانما المقصود هو دراسة المقاييس الجمالية التى عمل بها أسلافنا وجعلوها لغة تخاطب فيما بينهم لنستخلص منها روح

الشخصية التى ننحدر منها — مثلما نستعمل نفس اللغة فى التخاطب والكتابة — وان اختلفت أساليب الحياة الاجتماعية والاقتصادية الا أنها على أية حال أقرب الينا من تلك التى تأتينا من بلاد نائية لاتربطنا بها صلات روحية أو اجتماعية .

ونحن لا نميل فى دعوتنا هذه — بل نستهجن — أن تكون فنوننا تقليداً للرسوم والنقوش والتماثيل والأبنية القديمة التى أشرنا اليها ، تماماً مثلما نرفض أن تكون تقليداً للفنون الغربية أو فنون الشرق الأقصى الغريبة علينا ، لأن من أشق الأمور على النفس أن يعيش الانسان غريباً عن موطنه الذى نشأ فيه وشب بين أحضانه ومارس عاداته وتقاليده ، ولأن أصالة الفكر وأصالة النفس ترفض الخضوع لسيطرة أجنبية مهما كانت قيمتها ، ومهما كان نوعها وتأثيرها ومغرياتها . وعلينا أن نتصور سبيكة مؤلفة من عدة معادن نفسية كالذهب والفضة ومعدن ردئ كالحديد مثلا .. ولا شك فى أن المعدن الردئ يفسد بطبيعته المعادن النفسية مهما قل مقداره . وعلى هذا القياس يمكننا أن نتصور أى عمل فنى مركب من عدة عناصر غريبة غير متآلفة .

ولعل من الصدق كل الصدق أن يكون الفن نابعاً من أعماق صاحبه ، وبالقدر الذى يستطيعه بدون عناء وبدون مراعاة للأخذ بكل المقاييس الجمالية التى تقاس بها جودة العمل الفنى فى بلاد أخرى . والمثل على تأكيد هذا القول ما نراه فى فنون البيئات الاستوائية والهندية التى هى فى منأى عن المؤثرات الأجنبية . فنرى جمال فن كل اقليم يتميز بخصائص نوعية تخشع أمامها جباه عباقرة الفن فى اوربا .

ومن الظلم أن ننكر شيئاً من القيم الفنية المعاصرة التى تتسم بالجدية فى البحث والابتكار والتجديد ، والتى تعتمد على التطور والنمو الطبيعى مع حضارة العصر الحديث ، ولكننا فى الوقت نفسه نستنكر المحاكاة والتقليد

والتزييف تحت ستار المشاركة فى ميادين الفنون المعاصرة باسم العالمية .

والابتكار الفنى الذى يمكن لأى فنان أن يعتز به انما يصدر من نفس صاحبه بغير تكلف أو تصنع ، ويكفى أن يفكر الفنان فى حقيقة نفسه وقوميته وفى واقع الحياة التى يعيشها ليكون تعبيره صادقاً وجديداً ، وأن يجعل ما يراه المحرك لمشاعره وفكره ليعد له من الصور الذهنية ما يشتهى وما يجده صالحاً لاخراجه فى شكل فنى ، وأن يمهد للحواس أن تشترك مع المخيلة فى تكييف المظهر الفنى الذى يريد التعبير به .

وردنا على باقى الأسئلة يجعلنا نفكر فى تلك المكاسب التى حققها نظام المجتمع الديموقراطى الحر الذى أعاد بناء الكيان الاقتصادى والصناعى والزراعى والتعليمى ، وبالتالى يتعين أن ينعكس هذا التغيير فى الحقل الفنى لكى تصبح فنوننا نابعة من الشعب وعائدة اليه وفى متناول يده .

وهناك ميول شائعة بين الفنانين العرب المعاصرين نحو الاستفادة من عناصر الفنون الشعبية . والفنون الشعبية بطبيعتها تعكس بطريقة مباشرة وبتلقائية أقرب الى الارتجال خواطر السواد الأعظم من الشعب ، وتستند الى التجربة لمواجهة مطالب الحياة . وهى عكس الفنون الرفيعة التى تنبع من عاطفة الفنان المثقف ومواهبه الذاتية وخبراته العلمية والثقافية وتعمقه فى معانى الجمال .

والجمال فى التلقائية ، أو الارتجال فى مجال الفنون الشعبية يشبه الى حد كبير جمال اللغة الدارجة أو اللهجات القبلية من حيث بساطتها وجمال تركيب عباراتها التى لا تخلو من المعانى المجازية أو الرمزية التى تدل على مفاهيم خاصة ولقد اهتم الفنان المثقف بهذه الرموز واستعار منها ما يلائم تفكيره ودرايته العلمية وقياسه المنطقى فى مخاطبة طبقة من المثقفين .

وهناك ميول أخرى شائعة بين الفنانين المعاصرين نحو فنون الأطفال للاستفادة من براءة عناصرها الأولية .

وسذاجة التعبير عند الصغار ترجع الى قصور مداركهم عن بلوغ المعانى الخفية وحقيقة ما يراه الكبار . وطبيعة الأطفال تجذبهم نحو كل غريب فى مظهره ، وكل ما يتسم بالمغالاة فى بروزه .. بروز الأصوات وبروز تفاصيل الأشكال فى المرئيات والصور وفى القصص والروايات ، وتسترعى اهتمام الطفل كعلامة مميزة تدل على وجود مايقع تحت بصره وحسه ، كما تدل على البراءة والسذاجة فى تقدير طبيعة الموجودات .

واذا رجعنا الى دور الفنان التشكيلى فى مجتمعه وهو السؤال الثالث فلابد أن نذكر أيضاً دور وزارة الثقافة وأجهزة تعزيز رسالة الفنون لدفعها الى المشاركة الفعالة فى نشر الوعى الثقافى والتاريخى والوطنى بين الجماهير

وفى الحضارات الاسلامية روائع تاريخية يقرأها الخاصة فى الكتب ولا يرون لها أثرا مشهوداً فى الحياة .. يجدونها حبيسة بين جلدتى كتاب — حبراً على ورق — لا تكاد تراها العيون أو تعيها القلوب . والفنون جميعها هى بالنسبة الى الانسان العنصر الخامس للحياة المتكاملة .

والفنون التشكيلية — التى يسمونها مجازا « الفنون الخالدة » التى تبقى على الزمن — لن تستطيع أن تؤدى دورها ما لم تصبح تحت الانظار فى كل مكان : فى البيت وفى الحدائق وفى المبانى العامة وفى المتاحف — مدارس الشعب — ليرى فيها الناس أمجادهم وملامح تاريخهم فى كل ميادين العلم والفن والبطولة والاستشهاد .

أين خالد بن الوليد وعمرو بن العاص وطارق بن زياد وعقبة بن نافع ؟

أين عمر بن الخطاب بعدله ورحمته وحكمته ؟

أين الطبرى مؤرخ أخبار الأمم ، والمسعودى كاتب مروج الذهب ومعادن الجوهر ، والخوارزمى مؤلف كتاب الحساب والجبر والمقابلة ؟

أين ثابت بن قرة فى علم الفلك والطب والهندسة ؟

أين سليمان التاجر الذى سبق «ماركوپولو» بأربعمائة وعشرون عاماً فى رحلته الى الشرق الأقصى ؟

وأين احمد البيرونى الفليسوف والرحالة الجغرافى والفلكى ؟

أين ابن سينا فى تأليف كتب الطب ، والرازى فى مزاولة الطب ؟

أين ابن الهيثم فى البصريات ، وجابر بن حيان فى الكيمياء ؟

أين أبا نصر الفارابى فى الفلسفة والمنطق والرياضيات وقوانين الطبيعة والكيمياء وصاحب كتاب «المدينة الفاضلة» ؟

أين المقريزى ، وابن بطوطة ، والمعرى وغيرهم من فحول العلم الذين أرسوا قواعده قبل أن تعرف أوربا عشر معشار ما عرفوه ؟

وأين المحدثين الذين أتوا من بعدهم ليتموا رسالة العلم فى كل مجالاته مما يطول شرحه وسرده فى بطون الكتب ؟

أعود لأقول إن فى انشاء متاحف تضم لوحات كبرى تعيد الى الحياة ذكرى أمجاد العرب والمسلمين حقاً واجب الاداء لشعب متطلع الى استعادة أمجاده فى ميادين حضارة لم يشهد لها التاريخ مثيلا فى شعب من شعوب الأرض والفنانون التشكيليون عندما يعيدون الينا الماضى صوراً وتماثيل منظورة وملموسة انما يعمدون الى مخيلتهم فيطلقون لها العنان فى تصور الأحداث التاريخية ليعيدوا نبض الحياة الى العصور التى مرت بتاريخ المسلمين .

وأفضل القول ما نطق به الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام حثاً على طلب العلم :

«من سلك طريقاً يطلب به علماً سهل الله له طريقاً الى الجنة»

و«يوزن مداد العلماء بدم الشهداء فيرجح مداد العلماء على دم الشهداء» .

مصــــادر التعبير فى فن التصـــوير

ترجع نظرية « الفن تعبير » الى نوعين من المعرفة :
الأول — ينتج عن المخيلة .
الثانى — مصدره العقل الواعى .

والمعرفة عند «بنديتو كروتشى (١) » يدل عليها التعبير سواء فى صورة أم فى غيرها من أنواع الفنون . وأن الخيال والبصيرة والاحساس والشعور ، هم أسبق وأقدم وأسمى دروب المعرفة القائمة على الاستيعاب والافتراض ؛ وهذا يعنى أن من ضرورات التعبير أن يكون الإخراج الفنى متضمناً الصناعة والرمز والموضوع ، أى المقدرة والصلاحية وحسن الاختيار لتكوين وحدة متكاملة فى التعبير الفنى . والفنان بطبيعته هو الأكثر تأثراً بانطباعاته ومنها يختار ما يساعده على ايجاد علاقة تربط الوسائل بالغايات ، وغاية الفنان هى استخدام مهارته فى اظهار هذه الانطباعات .

ويتمسك «كروتشى» برأيه باعتبار أن الفن وحده متكاملة ، ونراه يرفض مقارنة أى عمل فنى بعمل فنى آخر لكون كل منهما عمل ذاتى فى رمزه وموضوعه وطريقة تناوله . وكما أن البراعة فى الإبداع الفنى والتذوق الجمالى هما من الصفات الذاتية فإن جميع الأحكام المتعلقة بعلم الجمال هى الأخرى عوامل مساعدة لتوضيح الفن ورموزه .

ونجده مرة أخرى يصف الفن بأنه متحرر بطبيعته ولا يقبل تدخل أى نظام يفرض عليه ، وأن الخيال حدث غير مشروط .

---

(١) Benedetto Croce (راجع ص١٩)

ومن هذا القول ما يؤكد ما أوردته فى وصف النمو الجمالى(٢) المتحرر من القيود التى يفرضها بعض الفنانين على أنفسهم — كأنها معادلات رياضية — من أجل اثارة الجدل فى أهميتها .

وإذا رجعنا إلى علماء النفس لنتعرف على رأيهم فى تعريف الجمال ، فاننا نرى أنهم يكادوا يجمعون على أن تذوق الجمال فى الفن تتفاوت درجاته بقدر ما نكنه نحن من حب لشخص أو لقصيدة شعر أو للوحة مصورة أو لتمثال أو للحن موسيقى أو لصوت من الأصوات ... ويرجع هذا الحب إلى الخيال والوجدان ، ويؤدى الخيال دوره عندما يعيد إلى صاحبه صورة من الصور التى تكون قد مرت به من قبل ، بينما يبعث الوجدان إلى الاحساس بالارتياح والاعجاب ، فيسرى الحب والاعجاب — بسعة الخيال ورفاهة الوجدان — مسرى الكهرباء التى تضىء للناس حياتهم .

ويتصل الخيال بالوجدان اتصالا يؤثر على الجهاز العصبى ويثير فى الإنسان الشعور بالحب أو الشوق أو الحنان أو الرحمة أو الغضب أو الخوف أو القلق .. وفى الفن نرى تلك المعانى فى أشكال ومواضيع نحبها ونرتاح إلى جمال معالجتها فى صور نراها رؤية العين ، بينما يحدثنا عنها علماء النفس وكأنهم يحدثوننا عن ألغاز وطلاسم .

نستخلص من هذا **أن الفنان لايقنع بما يراه فى الطبيعة من جمال ، بل يحاول ابتكار جمال من نوع آخر يصور به خياله ومشاعره بأسلوب أو بشكل يوقظ فى أنفسنا الشعور باللذة والارتياح بتذوق بلاغة التعبير عن معان جمالية يمكن ادراكها وفهمها .**

والفرق بين جمال الفن وجمال الطبيعة ، كالفرق بين القلب والعقل ،

---

(١) راجع صفحة ٤٧

أو بين العاطفة والمنطق ، أو بين الحب والحكمة .. ومن هذه الفروق نستطيع أن ندرك أن الجمال والعاطفة والحب هي مقومات الفن وأهدافه ويمكننا أن نتصور الاختلاف بين منطق العقل عندما يرى ذو العلم حظيرة الحيوان ، وسبحات الخيال عندما يرى الفنان نفس المشهد فيحوله إلى لوحة تفيض بمعانى الجمال والشاعرية والألفة .

واطراد النمو الجمالى المتغير والمستمر (راجع ص٧٨) من شأنه أن يجعل الفن متجدداً وبالتالى لا يستطيع علم الجمال تحديد رأى أو قاعدة يمكن تطبيقها على جميع أوجه النشاط الفنى ، الأمر الذى يدفعنا إلى محاولة ايجاد حلول للمشاكل والصعوبات التى تعترضنا عندما نلقى الضوء على العمل الفنى باعتباره عملا ايجابياً وفعالا فى تقدم الفكر ، ومن ثم لا يمكن قبول الزعم بأن هناك أساس واحد لما نراه من وجهات النظر الفنية القديمة أو المحاولات التى تتكاثر لتفرض آراء جديدة .

ولا يمكن للفن — مهما اختلفت محاولات الابتكار والابداع فيه — أن يكون فى معـزل عن غيره من الفنون ، أو أن يظل قائماً وحده ، لأن الفنون كلها حلقات متصلة فى سلسلة نشاط الإنسان كل منها يتضمن غيره أو يستعير منه بقدر .

والعقل ، بماضيه وذكرياته ، وأفعاله ورغباته ، وتفكيره وأمانيه ، واتصالات وآلامه ، وأسفاره التى يعيش فيها ، يعتمد على البصيرة الداركة التى تقوده عن علم وخبرة ، وتجعله يرى ما خفى من أشياء تغيب فى طوفان من الغموض أو هى كالنور الذى يبدد الظلام ، وأصبح للعقل السيطرة على العين بعد أن كانت العين من قبل ظهور الحركة التأثرية تقود العقل وتفرض سلطانها عليه ، فلم يتعد العمل الفنى عند الأكاديميين والواقعيين حدود الرؤية البصرية .

أما أولئك الذين كانوا يعتنقون مذهب « الفن من أجل الفن » فقدغفلوا دور الفكر فى معالجة قضايا الحياة ، ولم يجدوا أنفسهم ولم يجذهم الناس منتجين أو متفاعلين ، وبالتالى لم يبلغوا بفنونهم مراتب الفكر المتسامى .

و« **الفن من أجل الفن** » بدعة يغلب عليها الوهم والسلبية ، ودعا اليها جماعة من المتطرفين– باسم الحرية ليحطموا – قيود وأغلال التقاليد التى كانت تعوق مشاعرهم للاستمتاع بجمال الحياة وجمال الفن فى ذاته .

وهذا التفسير جاء على ألسنة الانجليز فى استهجان هذا المذهب عندما ظهر فى عهد الملكة فيكتوريا (١٨١٩ – ١٩٠١) ولم يكن مستحباً لديهم غرابة الأطوار وشذوذ السلوك والملابس غير المألوفة ، بحجة أنها صادرة من فرنسا أرض الهزيمة ، ففى الوقت الذى كانت انجلترا مشغولة بانتصاراتها الحربية فى موقعتى «الطرف الأغر» (تراڤالجر) على يد قائد بحريتها «نيلسون» و «وترلو» على يد «ولينجتون» ، إلى جانب التمسك بمظاهر القوة والثروة والتطلع إلى مستقبل الصناعة ، كانت باريس بمثابة القلب النابض فى القارة الأوروبيةللنزعة الرومانتيكية فى مجالى الأدب والفن .

وكان المصور الأمريكى «ويسلر» Whistler, James Abbott Mcneill (١٨٣٤ – ١٩٠٣) يرى أن يكون الفن من أجل الفن ذاته ، دون أن يقصد به غرضاً نافعاً ، وكان محباً للاقامة فى باريس بعد أن التقى بالمصورين «فانتان – لا تور Fantin-Latour (١٨٣٦ – ١٩٠٤) و «ادجار دجا» Edgar Degas (١٨٣٤ – ١٩١٧) كما تأثر بفن «جوستاف كوربيه» Gustave Courbet (١٨١٩ – ٧٧) فى لوحته « العزف على البيانو» التى كانت ضمن مرفوضات صالون باريس لعام ١٨٥٩ .

وعندما نزح «ويسلر» إلى الجزيرة البريطانية أسندوا اليه زخارف حجرة الطاووس Peacock Room في عام ١٨٧٧ فأثار من حوله ضجة(١) وكتب « چون راسكن » John Ruskin (١٨١٩ — ١٩٠٠) الذى كان ينادى بأن الفن للجميع ، وللعمال قبل أن يكون للسادة ، وللشارع قبل أن يكون للقصر — كتب فى وصفها يقول : «إنها بقع من الألوان لطخ بها وجوه الجماهير » .

وانتهت العداوة بينهما إلى ساحة القضاء ، وصدر الحكم لصالح الفنان لقسوة النقد الذى وجهه الأديب الناقد ضد لوحاته ومن بينها لوحات صورها فى غسق الليل وأطلق عليها «الليالى» على سبيل الاستعارة من مقطوعات «شوپان» الموسيقية المسماه بهذا الاسم . وكان «ويسلر» كلما ازدادت شهرته كلما ساءت علاقته بمعاصريه من المصورين الانجليز علاوة على مرارة نقد « راسكن» ، ولكنه استطاع أن يحدث تأثيراً فى نفوس بعض شباب تلك الفترة مثل الشاعر « سوينبرن» Sauenburn و «روسيتى»(١٨٢٨— ٨٢) Rossetti,Dante Gabriel و «سيمون سالمون» Simon Salmon

وكان الشاعر «سوينبرن» من المعجبين أيضاً بما كان يكتبه الفرنسيون أمثال «ڤيكتور هوجو» Victor Hugo و «بودلير» Baudlaire وكتب إلى الأخير يطرى ديوانه «زهور الشر» فى رسالة طويلة تدل على حماسه وتقديره لجمال الأسلوب ، فرد الشاعر الفرنسى يقول : لم أكن أتوقع أن أجد أديباً انجليزياً يستطيع تذوق سر الجمال الفرنسى وأغراض الشعر فيه » ، ولكن «سوينبرن» استطاع أن يعبر عن افتتانه واعتناقه فكرة الفن

(١) توجد الآن بمتحف (فرير) Freer Gallery فى واشنطون

من أجل الفن فى قوله :

« اذا استخلص القارئ من أية قصيدة دواءاً لجسمه ، واذا ابتلع القصيدة على أنها وصفة اخلاقية ، فان الشاعر الذى يقدم مثل هذه العقاقير لايمكن أن يكون فناناً » .

وقال التابعون لهذا المذهب إن قاعدة الشعر والفنون كلها هى الشخصية الانسانية..وهذا لايعنى أن يكون الفنان مفكراًمتعمقاً أوناقداً قوىالملاحظة أو نموذجاً للفضيلة ليحيا ويشعر بمآسى الحياة ... فقد يخطىء وقد يفقد نقاوة سريرته وقد يعرض نفسه للمؤاخذة ، ولكن يجب أن يكون مرهف الحس للجوانب الإنسانية كلها ؛ الفضيلة والخطيئة ، الخير والشر ، وغير ذلك من الخصال المتناقضة .

وعندما بدأ «ويسلر» يستشعر المرارة من المجتمع الانجليزى لجأ إلى الوحدة ، وابتعد عنه أصدقاؤه كما تزايدت خصوماته .

وأصبح الانحدار إلى طريق الشقاء عمداً ، والافتتان بغرابة الأطوار والسلوك الشاذ — مثلما كان يفعل الكاتب الروائى «أوسكار وايلد» — المشجع على اعتناق فكرة «الفن من أجل الفن» . وكانت النظرة الجمالية فى فنون التصوير هى كل ما ينشده الفنانون فى جسم الإنسان ، مثلما كان الحال فى العصور الملكية الهزيلة فى فرنسا . ومن أقوال بعض المصورين الفرنسيين المعاصرين للفنان «ويسلر» فى وصف حاله : « من العـار أن يتخذ الفنان فى أواخر سنى حياته دورالفراشة بدلا من أن يكون ثوراً هرماً ووقوراً » . وعندما سئل « أوسكار وايلد » عن مغزى حياته ، قال :

« إنى لا أبحث عن السعادة بل أبحث عن شىء آخر أشد ألماً .»

وزار «أوسكار وايلد» باريس بعد عودته من أمريكا واكتشف أن

ماكان يبشر به «ويسلر» لم يك بالجديد بعد أن تعرف على الكثيرين من الشعراء والأدباء والمصورين الفرنسيين .

وعندما أشرف القرن التاسع عشر على الزوال بدأت فكرة «الفن من أجل الفن» تتلاشى ، وتضاءل عدد المشجعين لها بعد أن أودع «وايلد» السجن حيث أمضى سنوات العقوبة وخرج عاجزاً عن فعل شىء ، واكتفى بقوله إنه وضع عبقريته فى حياته ووضع ذكاءه فى كتبه .

من هذا نجد أن «فكرة الفن من أجل الفن» كانت بدعة غلب عليها الوهم والسلبية بدون مسئولية بالنسبة إلى قضايا المجتمع . ولم تعد وظيفة الفن التعبير عن معان وقيم أخلاقية أو وقائع اجتماعية أو دعوة إلى رؤية خصائص تشكيلية ذات مضامين تبعث إلى التفكير السامى المترفع عن الصغائر . ومن جانب آخر يرى البعض أن الفكرة الأدبية الخالصة لاتكفى وحدها لإيجاد البديع من الشعر أو اللوحات المصورة أو الموسيقى الشجية ، بل المعول على قدرة المخيلة على اعادة ترجمة تأملات كل منهم أثناء تكامل الاحساس وتداعى المعانى بمضمون الفكرة ، فتتمثل أشكالا أو ألواناً أو أنغاماً أو كلمات أو أشعاراً لها ايقاع وأوزان وبريق ورنين كل ما للبلاغة من مقومات التعبير .

وكثير من بوارق الإلهام تصدر من الفنان عن اللاشعور ، وكأنه يحيا نفس الحياة التى يصورها بفنه ، أو قد يكون عمله صورة لحياة انسان آخر ود لو أمكنه أن يحياها ، أو أن يشعر بالرغبة فى خوضها كتجربة فيحول بينه وبينها قصور ذاتى . وكثير من قصائد الشعر أو اللوحات المصورة أو المقطوعات الموسيقية الحماسية التى تدعو إلى الجهاد والنضال والاستشهاد

والجود بالنفس وما شابه ذلك من معانى البطولة تكون صادرة من شعراء وفنانين لا يعرفون كيف يحملون السلاح .

ومن هذا نجد أن التعبير الفنى غير مشروط بحدث معين .. وإن كان يتحتم أن يصدر عن إيمان ويقين وصدق .

بين القواعد التربوية والفنون الجميلة

النمو هو التغيير المستمر :

والنمو الجمالى هو النمو المركب الذى تحدثه الطبيعة بغير ارادة من صاحبه، وهذا النمو المستمر هو المسئول عن التغييرات التى تبدأ من العدم لتصل إلى أقصى ما يبلغه كمال التنظيم الجمالى المنسجم ، سواء فى نمو الانسان أم فى مظاهر الطبيعة المختلفة مثل الأشجار والأنهار والجبال وتجمع السحاب أيضاً وإلى غير ذلك .

والسعى من أجل الوصول إلى مراتب الأشكال ذات القيم الجمالية العالية وانسجام أجزائها لا تختص به الطبيعة وحدها ، كما لا يختص به أيضاً العمل الفنى فى ذاته ، بل تظهر سماته ومعالمه بصورة أكثر وضوحاً وتكاملا فى الانسان بالتفكير والاحساس والادراك ، وبالجملة فى كل ما يتصل به من أسباب الحياة وما يربطه بالحياة من صلات .

ولعل من ظواهر الخلف بين القواعد الفلسفية فى التربية الفنية، وبين الفنون الجميلة فى ذاتها، ما يرجع إلى الاختلاف فى تعليل وجهات النظر فى طريقة تنظيم العمل الفنى وتنسيق الانسجام الجمالى الذى يكفل نمواً جمالياً سليماً .

ومما لا شك فيه أن الإنسان يعتمد على حواسه فى الحكم على أى عمل فنى ، ويصبح من الضرورى بالنسبة إلى الفنان المبدع تربية حواسه وتدريبها على تنسيق علاقتها بالظواهر الكونية لتدعيم شخصيته الفنية ، كما أنها أيضاً تزيد من شعوره بالنمو الجمالى المطرد الذى يظهر فى عمله ليدل على جوهر نفسه ، سواء فى صراحة التفكير أم فى دقة الحس وسمو الإدراك ، أم

فى الأسلوب الذى يسلكه فى التعبير عنها بفنه ،

وتتفاوت عناصر التعبير بتنوع الوساطات التى يستعملها الفنان مثل الكلمات أو الأوزان ، أو الأنغام ، أو الخطوط والألوان ، أو الحركات والايماءات أو غير ذلك مما يتولد من امتزاج بعضها بالبعض الآخر فى الأداء مثل فن الباليه والسينما ، أم بالاستعارة كالموسيقى التصويرية ، وهكذا فى باقى الفنون .

والتنسيق الجمالى لا تحدد بدايته علامة معينة ، وليس له تكوين خاص مصطلح عليه ، بل يمكن أن يبدأ على أى مستوى سواء عن دراسة سابقة أم فى سياق العمل عندما يكون الفنان مستغرقاً فى تأملاته ومتأثراً بمعانى الجمال التى تخطر بباله . وفى الوقت الذى يفقد فيه الفنان القدرة على تنظيم هذه العلاقة التى تربط تأملاته بالعمل الفنى الذى يؤديه يهبط مستوى المعانى الجمالية وينعكس تأثيره فى المجتمع بأسره — طالما أن الفن ظاهرة اجتماعية لها تأثيرها الفعال فى المجتمع الذى يعيش فيه الفنان .

وتتنوع مظاهر التعبير وتتفاوت درجات تأثيرها بقدر تفاوت احساس الفنان بالمعانى التى تتضمنها تلك التعبيرات . ومن العبث أن نقبل الزعم بانشاء قواعد وقوانين محددة يمكننا أن نخضع بها العمل الفنى ، لكى نلزم بها الفنان الزاماً تاماً حتى يصبح عمله مقبولا وينال به رضا الناس جميعاً ، بل يتعين علينا أن نرفض هذا الزعم لأن كل عمل فنى قابل فى ذاته للنقد المتصل بنوع العمل وبقدرة الفنان على التعبير بأسلوبه الذاتى للكشف عن قيم جمالية ينفرد بها . وكل محاولة من شأنها ترتيب علاقات النظام والانسجام توصلنا حتما إلى افتراض قواعد جائرة وقوانين تستبد بعواطفنا كفنانين مبدعين أو مشاهدين قادرين على تذوق معانى الجمال

فى أشكاله المتعددة المظاهر ، كما أنها تقف سداً فى طريق الخبرات الفنية ومحاولات خلق أفكار جديدة يتميز فيها فنان على آخر .

إلا أنى أرى أن مثل هذه القواعد لها أهمية ضمنية فى التربية الفنية بالتعليم العام ، لأنها تشتمل على الأسس التى تحدد مفهوم القيمة الجمالية فى عمل فنى لنساعد الطالب على فهمها واستيعاب ما يبدعه الفنانون لننمى فيه الاحساس بالجمال فى الفن ، فالنسبة Proportion والتوازن Equilibrium والايقاع Rhythm مازال البعض ينظر اليها على أنها أمور معوقة للقوى الابتكارية عند الصغار فباعدوا بينها وبين التلاميذ ، وأصبح ادراك معانى النمو الجمالى فى التربية الفنية بالتعليم العام مجرد تقدير ينتج عن التأثيرات التى تحدثها الرؤية الساذجة بدون اهتمام بتجارب وخبرات الفنانين المبدعين . وإذا أردنا تفسير هذا القول بالمقارنة ، نجد أنه يتعذر بل يستحيل على طالب العزف على البيانو مثلا أن يجيد العزف مالم يحط أولا بالسلم (١) الموسيقى وعلم(٢) الهارمونى وغير ذلك من أصول توافق النغم حتى يصبح فى مقدوره بعد ذلك أن يعزف كيفما يشاء . والنسبة بين أعضاء جسم واحد فى الرسم عندما تصحح على أساس من المظهر الواقعى كماتراها العين تصبح مفتقرة لمعنى الانسجام فى فلسفة الجمال عند أساتذة التربية الفنية الحديثة ، لأنهم يؤثرون عليها سذاجة التعبير الصادر من أعماق نفس التلميذ وكما يصورها

---

(١) تطبيق المقاطع الصلفاوية Solf ège

(٢) تآلف الألحان (علم الإيقاع) Harmony

له خياله . وكذلك الايقاع تبعاً للقواعد والأسس المرعية بوجه عام قد يفسد أيضاً ما يرغب التلميذ فى التعبير عنه بروح الطفولة البسيطة المجردة ... وهكذا يقولون ! !

اذن كيف تصبح فلسفة النمو الجمالى المطلق مادة تربوية ؟

وكيف يمكن الاستغناء عن القواعد الأولية والأسس الواضحة التى يمكن للتلميذ فهمها وتطبيقها عن اقتناع تام وبادراك صحيح لمعانى الجمال حتى يستطيع أن يبدع فنه ؟

قد يزعم بعض أساتذة التربية الفنية أن هذا الأمر مرتبط أشد الارتباط بالتعليم التربوى فى جملته ، لأن الأسس والأنظمة والقواعد مهما بلغت دقتها ودلالاتها ووضوحها قد تفقد التلميذ تلقائية التعبير ولا يتقبلها عقله كأساس لعمله مهما حاول المدرس أن يلقنها له ، طالما أن ذاتية الطفل تتكون من حسه وإدراكه وتجاربه العاطفية نحو أمه وأبيه وأخوته والمجتمع الذى نشأ فيه ، وكلها عوامل مساعدة لتعميق مشاعره .

فاذا سلمنا بهذا الرأى ، إذن فما هو دور مدرس التربية الفنية . ؟

اعتقد أن دور مدرس التربية الفنية فى هذه الحالة هو تنقية شعور التلميذ وتدريب حواسه على عادة الانسجام مع العالم الخارجى بالأسلوب الذى يتجاوب مع أحاسيسه وقدراته الذاتية . ومن الواضح أن الشعور النامى بمعانى الجمال وحب النظام يزداد عند الأطفال كلما ازدادت معرفتهم وخبراتهم بالعملية الفنية ، وكلما أمكنهم التعبير بالأسلوب الذى يعادل معرفتهم معانى الجمـــال عن طريق التجربة السليمة وتدريب الفكر والشعور وتقوية الملاحظة ، ومن مجموع هذه الخصال تتكون وحدة نظام فكرى منسجم ينعكس على هيئة خطوط ومساحات ألوان

أو أشكال أو أنغام أو كلمات .. ولا شك أن الأطفال الذين يفتقدون الشعور بالنمو الجمالى يفتقدون كذلك القدرة على تنظيم أفكارهم وإدراك حقيقة شعورهم ، ويفتقدون أيضاً مراقبة تجاربهم للاستفادة منها فى كل وسائل التعبير والسلوك العام .

ومن الناس من يظن بأن للفنون وظيفة سامية يتطلع اليها ويتمناها . واعتقادى أن هذه الوظيفة موجودة فى كل عمل فنى بمقدار ما يبدعه الفنان ، ونستطيع أن نتبينها بوضوح فى الكثير من القصص والقصائد الشعرية ، وفى مختلف أنواع الفنون التشكيلية (الجميلة أو التطبيقية) التى نراها ونلمسها فتجذبنا اليها وتثير تأملاتنا . وعلم الجمال لا يستطيع أن يحدد قاعدة يمكن تطبيقها للاستدلال على مثل هذه الوظيفة أو غيرها من المتطلبات بالقدر الذى يبتغيه كل الناس على حد سواء .

ولعلنا نعرف أن الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ حاول أن يحول انفعالاته إلى أشكال لها معانيها بقدر سلوكه الحضارى . وكان الفنان المصرى القديم أول من مهد لقبول معانى من المثاليات التى نراها فى الفنون الإغريقية فى القرن الخامس ق. م . ثم عادت إلى الظهور عند الايطاليين فى عصر النهضة فيما بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر . أما العصور الوسطى — وهى التى تتوسط النهضتين الإيطالية والإغريقية — فقد حاول الإنسان أيضاً أن يبدع فنوناً عبر بها عن مشاعره وعقيدته الدينية على الرغم من انحطاط المستوى الثقافى والاجتماعى . والطفل الذى يحاول أن يرسم بالقلم علامات تبدو قريبة الشبه إلى ما فى أذهاننا من صور كالدائرة التى تشبه قرص الشمس أو الشكل البيضوى الذى يشبه جسم القط وإلى غير ذلك .. نراها أيضاً قريبةالشبه من رسوم الرجل البدائى

بما تظهره من خشونة وسذاجة التعبير نتيجة نقص المعرفة ونقص المهارة اليدوية ، ومع النمو الحضارى يتلاشى هذا النقص تدريجياً ويتسامى إدراك معانى الجمال سواء بالتعبير أو الأداء أو التذوق .

ولما كانت الحياة مليئة بالحركة فالايقاع Rhythm هو الدليل عليها ، مثال ذلك أن الثعبان — بغض النظر عن شعور البعض نحوه — يتمثل فى خط متعرج وذى انحناءات متشابهة يتركها على الرمال أثراً بعد عين ومنها يتألف هذا الايقاع ، وهو العنصر الأساسى للحركة الدالة على الحيوية . وعلى جدران الكهوف تشاهد رسوم قطعان الحيوان على شكل مجموعات بعضها صاعد والبعض الآخر هابط فى ايقاع يدل أيضاً على الحركة والحيوية . والتكوين Composition والنسب Proportions هما أول ما استرعى نظر الانسان البدائى عندما حاول زخرفة مقبض سلاحه أو جدران كهوفه للرمز إلى القدرة على مطاردة الفريسة والعدو السريع ، وبمرور الزمن وتبعاً لنمو الاحساس بالجمال أمكن لهذا الانسان البدائى نفسه التوصل إلى معرفة النسب الصحيحة بين أعضاء جسم واحد ثم بين جسم وجسم آخر ، إلى أن تمكن من تكوين مجموعة مختلطة من الإنسان والحيوان فى شكل بديع ، وترك الفراغات التى تتكون منها رسومه والبحث عن قيم جمالية تشاهد فى تنوع الحركات كالهجوم والتربص والاستخفاء .. إلى أن استطاع الفنان المصرى القديم أن يضع قانوناً حدد به طول جسم الإنسان باثنين وعشرين أصبعاً وأن يرسم الأجسام والوجوه من الجانب profile إمعاناً فى تحديد أوصافها بدقة ، وأن يرسم العين واسعة وفى وضع جانبى كأنها ترى من أمام على غير ما هو مألوف فى قاعدة المنظور ، وأن يزيد من مرونة الخطوط الخارجية التى تنساب كالنغم الموسيقى ، كما نجده أيضاً يحترم طبيعة المادة التى صنع منها تماثيله على هيئة كتل ذات سطوح مستوية تميل الى المكعبات التى تعتبر من سمات الفن الحديث فى القرن

العشرين . واستطاع المثال الإغريقى أيضاً أن يضع القوانين التى حدد بها أجمل النسب فى تماثيل أربابه وأبطاله وجنوده المحاربين . وكذلك عمد الفنان العالم «ليوناردو دافينشى» Leonardo da Vinci إلى تصغير الأشخاص بحيث تبدو أقل شأناً من صورة المسيح الذى سلط عليه الضوء فى وسط لوحته المشهورة « العشاء الأخير » لتعظيم قدره .. تماماً مثلما كان يفعل الفنان المصرى القديم الذى لم يغفل تخصيص أكبر النسب لآلهته وتصغيرها شيئاً فشيئاً فى صور الملوك الفراعنة ثم الرعية .

وتمضى فنون الرسم والنحت من صرامة الحفر فى الحجر فى عصور ما قبل التاريخ إلى جبروت التماثيل الفرعونية والآشورية ، لتظهر فى أشكال مثالية عند الإغريق ، ثم تتحول إلى الخشونة والكآبة الكهنوتية فى العصور الوسطى ، لتصعد مرة ثانية إلى القمة فى عصر النهضة الايطالية ، وهكذا تسير مع الزمن بين صعود وهبوط حتى يومنا الحاضر.

وكذلك الشعر عندما بدأ أنشودة شعبية لتصوير معانى البطولة وإثارة الحماسة ، إلى أن بلغ أعلى مراتب الوصف والتعبير فى الدراما الإغريقية ، والموسيقى التى مارسها الإنسان مع احياء الطقوس الدينية منذ أقدم العصور إلى أن افسحت لها الكنائس المسيحية مجالا رحباً للتسامى بسحرها والبحث فى جميع تلك العصور لايكاد ينقطع من أجل التقدم بالحركة والايقاع والنسبة التى يتكون منها جميعاً العمل الفنى . وهذا التقدم هو الدليل على اطراد الاحساس بالنمو الجمالى فى الابداع الفنى .

وعلى الرغم من القول الشائع بأن الفن لغة تعبير عن الجمال ، إلا أن من الخطأ تركه بدون تعريف مفهومه عبر العصور . ويختلف التعبير الفنى من عصر إلى عصر آخر ، كما تعتبر فلسفة هذا التعبير الجمالى عبارة جوفاء ويزداد فهمها تعقيداً مالم نستطع الإحاطة بقدرات الفنانين

وأساليبهم المفضلة والمواضيع التى يختارونها ليعبروا بها عن روح العصر الذى يعيشون فيه بمشاعرهم الذاتية وبقوة المخيلة المتصورة عند كل منهم .

ولنأخذ مثالا بالنزاع الذى ظل قائماً بين الفنانين الرومانتيكيين وبين النيو- كلاسيكيين ، أى الخلاف بين الداعين إلى اتباع المشاعر العاطفية والمتمسكين بالمواقف البطولية ، فنجد الفنان الرومانتيكى مندفعاً بعواطفه الثائرة بعنف وحرارة ليصور خلجات النفس ورغباتها ، وهو ينادى بأن ما تراه عيناه لابد أن يمر بعقله ليخرج من قلبه مشبعاً بأهواء النفس ومشتهياتها ، بينما نجد الفنان النيو - كلاسيكى يتحرك فى هدوء واتزان ليصور معانى البطولة والمثالية ، منادياً بأن ماتراه عيناه لابد أن يمر بقلبه ليخرج من عقله مشبعاً بالحكمة والوقار .

والنزاع بين النفس الملهمة والعقل المفكر من الأمور التى لا يهب للدفاع عنها الا من درجوا على مجرد المجادلة والمناقشة ، لأن العقل والعاطفة يشتركان دائماً معاً فى اعداد وتهيئة الفنان للتعبير الصادق ، أما اختلاف المذهبين فإن مرده الى الاختلاف فى اختيار الموضوع ومصادره ، فالأول يميـل إلى المواضيع العاطفية ، والثانى يميل إلى المواضيع البطولية المتأثرة بالفنون الكلاسيكية (الإغريقية - الرومانية) ولقد وضحت معالم هذا المذهب الأخير فى منتصف القرن الثامن عشر عند المصور الفرنسى «**چوزيف ڤيان**» Joseph Vien (١٧١٦ - ١٨٠٩) والمصور الألمانى «**انطون رافايل منجس**» Anton Raffael Mengs (١٧٢٨ - ٧٩) عندما التقيا فى روما فيما بين عامى ١٧٤٣ و ١٧٥٠ بعد أن تم الكشف عن بعض الصور الجـدارية الرومانية فى مـدينتى « هيركـولا نيوم » Herculanium

و« بومبى» Pompei على يد العالم الأثرى «ڤينكلمان» Winckelmann بمعاونة زميله ومواطنه «كايلوس» Caylus الذى اشتهر بهوايته للحفريات والآثار القديمة . وكانت أولى اللوحات التى أخرجها « ڤيان » بتأثير من الفن الرومانى (الذى يعتبر امتداداً للفن الاغريقى) لوحة «تجارة الحب » (١٧٦٢) وتوجد بقصر ضاحية « فونتانبلو » Fontainebleau وكان «ڤيان» أول من دعا إلى الفن النيو — كلاسيكى فى فرنسا ، مثلماً دعا اليه فى ايطاليا المثال «انطونيو كانوڤا» Antonio Canova (١٧٥٧ — ١٨٢٢) والمصور «پومپيو باتونى» pompeo Battoni (١٧٠٨ — ١٧٨٧) . ومن أشهر تلاميذ «فيان» المصور «لويس داڤيد» Louis David (١٧٤٨—١٨٢٥) فالصقوا به زعامة هذا المذهب الفنى الجديد لوفرة انتاجه وقدرته الفذة ومهارته فى مجاراة أحداث الثورة الفرنسية والعصر الامبراطورى (النابليونى).

واقتضى هذا المذهب وضع قواعد أكاديمية صارمة لمواجهة أحداث الثورة الفرنسية وقيام أول نظام جمهورى فى فرنسا بعد انهيار الملكية. وكان من آثار رد الفعل أن تجمدت «النيو — كلاسيكية بعد انعدام البواعث اليها ، واكتفى الفنانون التابعون لهذا المذهب بالنقل عن التماثيل الإغريقية مما أدى الى اصابة لوحاتهم ببرودة تشبه الى حد كبير برودة التماثيل المرمرية . واندفع المصورون وراء القصص والروايات العاطفية يبحثون عن مصادر جديدة للتعبير عن الولع بما يوقظ فى النفوس الانفعالات الحارة وبتجسيد العواطف المتأججة حتى بلغ هذا المذهب الروائى (الرومانتيكى) ذروته حوالى عام ١٨٣٠ فى فرنسا وانجلترا والمانيا .

ومن هذا نجد أن الفن مهما دار الجدل حول تعريفه فهو يقوم حتماً على أحد شيئين أساسين أو عليهما معاً وهما : الرؤية الواعية ، والرؤى الخيالية

الحالمة ، وكلاهما يؤديان الى مفهوم واحد ، وهو أن الفن تعبير . فن الرمزية البدائية الى الواقعية ثم المثالية والنيو كلاسيكية والرومانتيكية والتأثرية والتعبيرية والوحشية والتكعيبية والسريالية والميتافيزيكية والتجريدية بأنواعها والادعاءات بفنون المستقبل والى غير ذلك من المسميات .. كلها محاولات ينطلق في مجالاتها عنان الفكر والشعور الملهم للتعبير عن أسرار الطبيعة ، وهي المعادل الواقعي لما في نفس الفنان من معان يكشف عنها بابتكارات لها سماتها المميزة .

ورفاهة الشعور وقوة الخيال مهما بلغا من الدقة في حاجة الى لغة تجسدهما ، والفن التشكيلي له وحده القدرة على تجسيم المعاني التي لا يمكن للفنان أن يحدد صفاتها الا اذا كان لهذه المعاني أصل في الوجود يدل عليها ويستمد منها الفنان ما يدعم به مستقبل ابداعه الفني الجديد في الأذهان ، والا انعدم أثر هذا الإبداع في نفوسنا وتضاءل ادراكنا لكنهه وبواعثه ، ولذلك يتحتم أن تمر العملية الفنية بثلاث مراحل :

١ — اعتماد الفنان على تجاربه الذاتية وثقافته في اختيار الموضوع .
٢ — جاذبية الأسلوب والتكوين لتحقيق عملية الاتصال بالغير .
٣ — تحرر الفنان نفسياً وعاطفياً وهو مندفع في عمله ومزود بانفعالاته الذاتية.

وفي هذه المراحل تتهيأ الفرصة كاملة للفنان عندما يتمثل معالم ابداعه الفني الجديد بوضوح ، وفيما عدا ذلك يكون العمل الفني تقليداً آلياً لعمل فني آخر وينعدم الابتكار الذي هو أساس كل عملية فنية .

تدخل علم النفس فى مشاكل علم الجمال

من البديهيات أن المعرفة تنشأ من الشعور الذاتى بالرغبة فيها ، وهى من الصفات التى يتميز بها فرد عن فرد ، ومجتمع عن مجتمع آخر .

وزيادة معرفتنا بمتطلبات علم الجمال تدعونا الى ارساء ثلاث ركائز لتكوين قاعدة يمكن الاستناد اليها فى مراحل التطور عند النظر فى حل بعض المشاكل الفنية : القياس . أو التعرف عليها بالأضداد . أو بالدراسة المنسقة التى تعيننا على معرفة الوجود وحقيقة الكائنات(١) . وهذه يمكن تناولها عقلياً (٢) كنماذج لكل منها — على حدة — تركيبها النوعى وطبيعة مادتها .

ومن وظائف علم الجمال فى الفنون التشكيلية تحديد ديناميكية الحركة وعلاقتها بالأحداث التى تنظم أشكالا ذات وجود ملموس ومنظور يؤثر فى نفوس المشاهدين ليستلهموا منه شتى المعانى فى أشكال مجسمة . **وهنا يمكن القول بإن ادعاء المعرفة الجمالية بدون ممارسة فنية لا يقل خطورة عن ادعاء الفن بدون معرفة بعلم الجمال .** فمن الملاحظ وجود من يتعرضون للحديث عن الفنون من غير الفنانين ، وهناك أيضاً فنانون يكتفون بمزاولة فنونهم ولا يهتمون بقراءة ما يدور حول الفنون أو علم الجمال أو الدراسات المقارنة ، ولو أدى بهم الحال الى تقليد فنون آخرين لا تربطهم بهم صلة اجتماعية أو ثقافية أو قومية .

والبحث العقلى هو أساس منهج البحث العلمى ، كما أن دراسة علم الجمال لا تقوم على قرائن غير جمالية ، وعلى هذا الأساس لا يمكن لغير

---

(١) Metaphysically

(٢) Ontologically

الفنان أن يلمس عناصر الجمال الصالحة للتطبيق الفنى مثلما يشعر به الفنان المثقف الممارس لعمله ..

والافتراضات العقلية هى دائماً وسيلة الاقناع بأن القرينة تعتبر مناسبة لأى نشاط أو تجربة فنية حتى يثبت عكس ذلك .. كما أن المعرفة السليمة والمناسبة كأساس للحكم ، لا تقوم على مثل هذه القاعدة غير المحددة بصفة قاطعة، بل يتحتم أن تأتى من جانب الباحث لتعريف ما يمكن النظر اليه كقرينة ذات دلالة جمالية تشير الى المدارك الشخصية وتدل على درجة الثقافة والمتشابهات المصاحبة لها .

والمدارك الشخصية هى قاعدة الاستدلال فى علم الجمال للتعرف على الأهداف والغايات التى يكشف عنها الفنان سواء بثقافته أو بغريزته ، ومهما استمر الجدل وتعددت وجهات النظر فهناك ثلاثة اعتبارات يمكن الاستناد اليها :

اولا — اعتبار الفرد وحدة متكاملة بظروفها ونوعية طرازها ، وهوما نأخذه فى الاعتبار الأول عندما نفكر فى الشخصية الفنية .

ثانيا — أن الشخصية الفنية لها ما يميزها من ثقافة تحدد نوعية طرازها .

ثالثا — أن الظروف المحيطة بالشخصية الفنية وما تتضمنه من حسن التقدير لما لها من حقوق وما عليها من واجبات ، هى من المقومات المؤثرة فى سلوكها

من هذا نلمس أن علم الجمال له أهمية فى ادراك أبعاد الشخصية الفنية ، ويلزمنا أن نتابع هذا المعنى بالنظر الى آثار الإنسان عبر العصور التاريخية بعين فاحصة ، فنجد أن التاريخ يؤكد لنا التقدم والتوسع فى درجة الإحساس بالجمال مع التقدم الثقافى والبحث العلمى المستمر .

والدراية التاريخية الواضحة تساعدنا على ايجاد الكثير من الحلول التى لا تقل فى أهميتها عن العلاج الذى يصفه الأطباء النفسانيين لمرضاهم . ولا يستطيع غير الفنان المزاول لفنه ادراك أهمية ما تظهره تلك الآثار التاريخية من قيم جمالية ، مهما حاول علماء النفس والفلاسفة تقنين نظرياتهم فى علم الجمال مما يجعل الفنانين فى حيرة قد تصيبهم بنوع من اليأس وتشغلهم عن حرية التعبير عن أنفسهم ،وإن كنت فى الوقت نفسه أرى أن ثمرة المعرفة هى من عائد الاطلاع والبحث العلمى فى الفن ، والا أصبح الفنان كمن يملك أرضاً لا يعنى بحرثها وريها وزراعتها ليجنى ثمارها ، وكذلك الشخصية الفنية هى الأخرى تحتاج الى ما يساعدها على تدعيم كيانها وتنمية قدراتها بالتأمل والتفكير .

والتأمل لا يعنى اطالة النظر والرؤية بالعين المجردة ، وانما يعنى الرؤية بعين العقل وعين المجتمع الذى يعيش فيه من ناحية ، وقدراته الفنية وما يحاول اضافته من تجارب جديدة من ناحية أخرى . والمقصود بالتجربة الفنية اضافة شئ جديد فى أسلوبه ومعناه . ولن يستطيع أى فنان معاصر أن يأتى بجديد ما لم يحط بما فعله غيره فى الماضى .

وبناء الشخصية المتفاعلة لا يتأتى الا بالمزيد من الاطلاع والمزيد من الثقافة حتى تصبح قدرات الفنان الإبداعية غير محدودة فلا تقف عند طراز معين وأسلوب متكرر .

والشعور باطراد النمو الجمالى فى نفس الفنان يساعده عليه ما أفاده من خبراته العلمية وتجاربه العملية التى من شأنها توسيع مداركه بمعرفةودراية حتى يبلغ الغاية التى ينشدها ، لابالممارسة العشوائية أو التقليد الذى لا يأتى بجديد.

إذن فصلاح العمل الفنى يتوقف على بناء الشخصية الفنية ، وعلى قدرة

الفنان على ادراك طبيعة الموضوع الذى يتصدى له فى ضوء ثقافته التى تقابل فى مجموعها أهمية تفسير أفكاره .

ومن الأسئلة الدارجة التى كثيراً ما تراود الأذهان : **هل النموذج (المودل) يعتبر فى ذاته أساسى للاعتماد عليه كما كان يفعل قدماءالفنانين ..؟** وللرد على مثل هذا السؤال أقول إن الفنان التشكيلى لا غنى له عن النموذج ليتأمله ، مهما اختلفت أساليب التعبير الفنى ، فصورة الإنسان كانت فيما مضى تعكس ما يحرك انتباه الفنان — مثلما يتغنى الشعراء بمعشوقاتهم — ولكنها ليست ظاهرة بنفس القدر الذى يستشعره الجميع ، أما اليوم فمن الواضح اختلاف كل فنان عن الآخر فى أسلوب تعبيره بقدر تفاوت أغراضه ، واستناداً الى سابق خبراته بما وراء الصورالظاهرة من معان ومضامين . فالإنسان ليس مجرد سمات مرئية بقدر ما هو مركب خصال وسلوك وأفعال ذات دلالات يعول عليها كل فنان بطريقته .

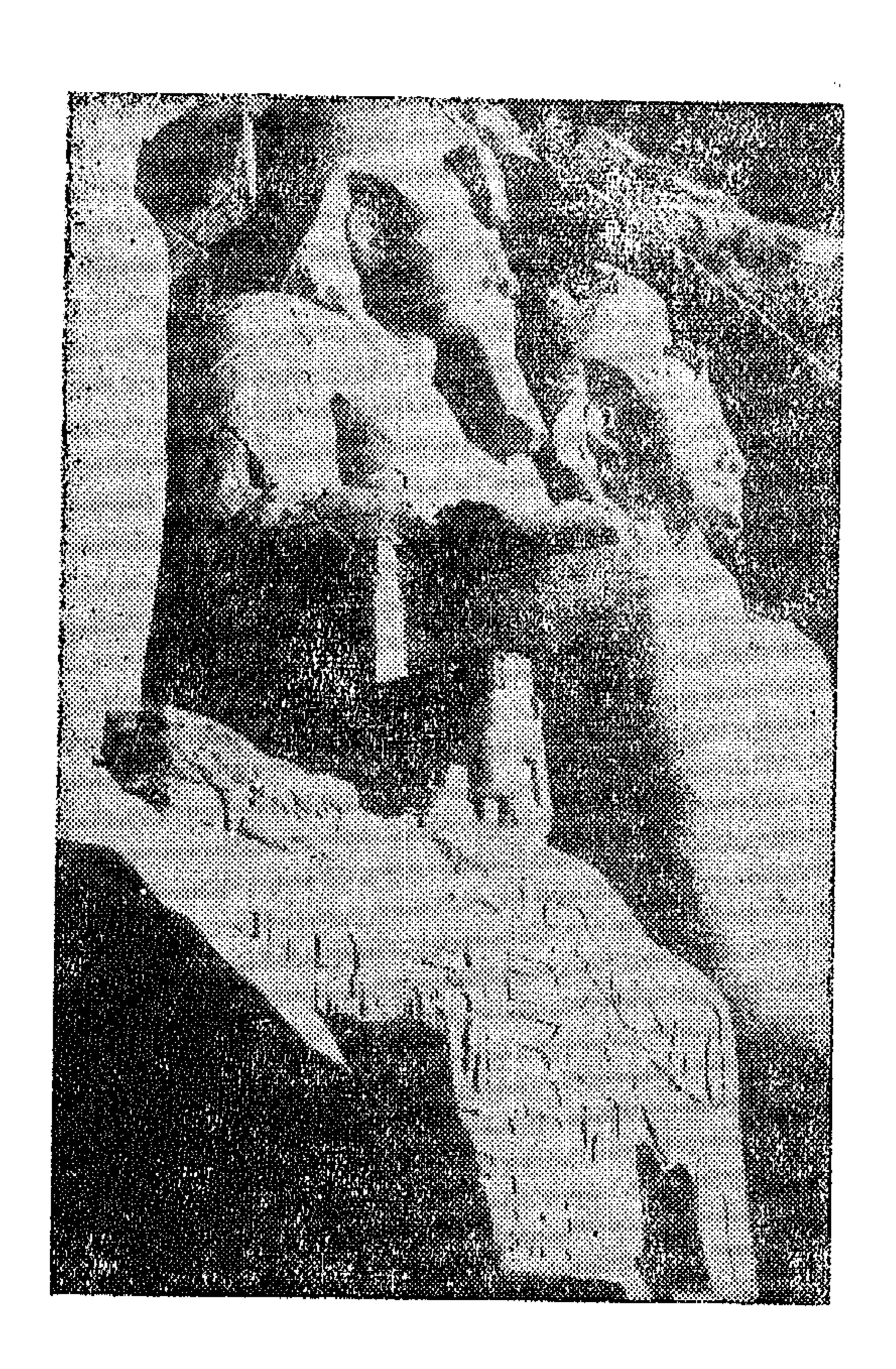
ومن هذا نستخلص نقطتين لها أهمية خاصة :

الاولى — سلوك الفنان الانسان المتميز بتجاربه الذاتية .

الثانية — نشاطه المتضمن علاقته ببيئته وانسجامه مع مجتمعه .

والفنان بمداركه الإنسانية يستند الى ثقافته التى تعينه على رؤية الأبعاد الجمالية التى تتفجر من استجابته لما يحرك مشاعره ويحدد سلوكه الفنى فى مجتمعه . كما يجب أن نأخذ فى الاعتبار أنالإنسان ((المودل) هو أكثر من كونه نموذج يثير انتباهنا ويستجيب لمطالبنا مثل العقل الالكترونى .. فمن المفروض من وجهة نظر علم النفس أن نشأة وتطور الإنسان — قمة الأحياء — يمثل نمواً مطرداً يعكس أحداثاً شتى لها وسائلها وغاياتها، ويؤدى

دوره فى الحياة على أحسن وجه . وهذا التطور الوثاب الواضح المعالم بدأ من العلاقة المباشرة بالبيئة التى تساعده دائماً على التوجيه والتطبيق والتكاثر والانتشار . كما أن عملية التطور تلازم علاقة الفنان الإنسان بمجتمعه كعضو عامل وغير متخلف ، وهو يختلف فى كل مجتمع عن غيره بحكم متطلباته وظروف حياته العملية وتجاربه وسلوكه ، وتتحكم فيه عاداته وتتخذ لها علامات ورموز تميزه ويتعامل بها مع غيره كلغة انسانية تمس المشاعر وتعيها العقول .



تمثالا رمسيس الثانى على الجانب الأيمن لمدخل معبده الكبير بأبى سمبل و بالمثل على الجانب الأيسر . وتعتبر تماثيل هذا الفرعون أضخم التماثيل المصرية القديمة للدلالة على شدة بأسه .

دور الفنان بين العالمية والقومية

ووظيفة ناقد الفن

يحتاج الحديث عن الفنون التشكيلية — دائماً — الى الكثير من الصراحة والوضوح ، ذلك لأن هذه الفنون لا تكاد تلقى مثلما تلقى باقى الفنون من اهتمام الجماهير أو صفوة المثقفين فى مصر بما يتناسب مع ضرورتها فى مجتمعنا المعاصر على الرغم من الجهود التى تبذل من جانب المشتغلين بها .

وتستوعب هذه الفنون معان كثيرة نستخلص منها أنها فنون ذات أشكال ترى وتلمس وتشغل حيزاً فى الوجود . وأنها ليست كالفنون الزمنية التى تمضى بعد أن تترك أثرها فى النفوس — كالموسيقى والتمثيل والرقص والصور المتحركة — ثم لا تلبث حتى يتلاشى أثرها مع مرور الزمن .

والفنون التشكيلية لها أشكال ثابتة ، ولها خصائص عضوية تساعدها على البقاء ومقاومة عوامل الفناء ،لذلك سميت بالفنون الخالدة The Eternal Arts علاوة على كونها تجمع بين خصائص الفنون الأخرى . مثال ذلك أن الفنان التشكيلى فى مقدوره — بل يتحتم عليه — القيام بدور مؤلف القصة أو المسرحية ، وبدور كاتب السيناريو الذى يعد المناظر ويختار أبلغ وأجمل المواقف ويحدد الكادرات ، ثم هو أيضاً يقوم بوظيفة مهندس الديكور فى اعداد المناظر الخلفية ، ويقوم بدور «الريجستير» الذى يختار الممثلين الذين يصلحون للقيام بأدوارهم على اللوحة ، كما يختار الأزياء المناسبة لهم ، ويقوم أيضاً بأعمال المخرج فى تعيين الأبعاد والتحركات والمؤثرات ، ويقوم كذلك بتسليط الضوء المناسب ، ثم هو فوق كل هذا يقوم بالتنفيذ ليجعل من لوحته المصورة أو مجموعة تماثيله قطعة من الوجود تكاد تدب فيها الحياة

وتلقى مصيرها بقدر ما يشاء لها الزمن البقاء .

والفنان التشكيلى عندما ينفرد بكل هذا العمل الضخم يصبح فنه فناً ذاتياً نابعاً من نفسه . اذن فالذاتية فى الفن التشكيلى تبدو معالمها واضحة على غير ما هو متبع فى باقى الفنون التى يتعاون فى ادائها مجموعة من الفنانين ، وبالتالى يصبح الفنان التشكيلى مسئولا عن فنه مسئولية تامة فى الاختيار والتنفيذ فى عمل فنى واحد ومتكامل .

وفى هذه الحالة يتحتم وجود الناقد الذى يستطيع أن يكشف لنا عن أهمية العمل الذاتى بالنسبة الى المجتمع ، ومتابعة خطواته ومراقبة تصرفاته .

ولتحديد صفة الناقد يتعين علينا تعريف وظيفته وأهمية العمل الذى يقوم به باعتباره حلقة الاتصال بين الفنان وعمله من جانب — فى تفسير العملية الفنية وتعليل مصادرها وتعيين أبعادها — وبينها وبين الجمهور من الجانب الآخر لغرس مفاهيم الفن والتوعية الجمالية والأساليب الفنية ، وهو فوق هذا يتولى عمل التاريخ .

ولعل الأساس الأدبى لناقد الفن أن يكون على خلق ، وأن يكون صاحب فكر وعلم ، وأن يكون شجاع الرأى ، وفيما عدا هذا يتعذر وصف الناقد على وجه التحديد بأكثر من كلمة «الفضيلة» ، مهما اختلفت الأزمنة التى يمارس فيها النقد بقدر ما تتطلب الحياة من فنون تخضع لظروف اجتماعية تكون فى مجموعها صفة تاريخية لبيئة معينة وزمن معين .

وبالفضيلة يستطيع الناقد أن يتجنب اهواء النفس التى تتنازعها العلل .

وبالأخلاق الثابتة التى لا تحيد عن الحق ، وبالفكر الثاقب الذى ينفذ الى جوهر الأشياء ، تتكون الإرادة المستقلة والمتحررة فى دقة التعريف وبراعة العرض والتحليل .

وبالعلم والرأى الشجاع يتولد الايمان بالحرية والأصالة والقدرة عــلى التقييم . وقلما انتفع فنان أعرض عن تقبل النقد بسماحة ، لأن من أهم مقاصد النقد الاستقصاء والتقويم والتدقيق وتفسير منازع النفس وتعيين أبعاد العمل الفنى وحدوده وأهدافه ، وبهذا يصبح الناقد أميناً على النظام ، باعتبار أن الفن فى الأصل يقوم على النظام ، كما يصبح أيضاً قوة تقضى على الفوضى المتهورة العابثة باسم الحرية المتحللة . واذا كنا نطالب بالتزام الفنان بمجتمعه وبالبيئة السياسية والفكرية التى يعيش فيها فلابد أن يكون الناقد أيضاً من المهتمين بقضايا الشعب والعصر . ومن المواضيع التى تمس عصرنا موضوع التطور ، والتطور كلمة أصبحت من الكلمات الدارجة الاستعمال ، ونجد بعض المتصدين للنقد يستعملونها الى درجة الابتذال فى وصف أى عمل يبدو لهم أنه جديد ، ويعتبرون هذا الشئ الذى يبدولهم جديداً، تطوراً فى أسلوب الفنان ، ولو كانوا يعلمون لعرفوا أن ما يسمونه تطوراً لا يتعدى فى كثير من الأحيان كونه تحريفاً أو تحويراً — ولا أقول سطواً أو تعريباً — لأن التطور الحقيقى — كما اعتقد — يعنى أن الفنان قادر على أن يعيش مع مجتمعه أولا ليجدد فنه وليسير به خطوة بخطوة . والتطور كما هو معلوم ضرورة يقتضيها التحول الى الأفضل ، وهو عكس الجمود والفتور . والفرق واضح بين التطور وبين التكرار الممل ، لأن الشخصية الفنية الأصيلة لابد لها أن تتطور فى مجال البحث الذاتى وهى بطبيعتها تأبى التوقف أو التعثر كما تأبى أساليب السطو والتستر عليه .

وغالب الظن أن الفنون الأكثر تحقيقاً لغايتها المنشودة تقوم على واحد أو أكثر من هذه الأسس الأربعة : **صدق الانفعال . صدق الحدس . صدق الايمان . صدق الالهام .** وهنا يتعين علينا أن نسأل : **هل هناك**

أصدق من الفنان نفسه اذا توفر له صدق الانفعال وصدق الحدس ؟ وهل هناك أصدق من البيئة كمصدر للايمان والالهام ؟

وإذا أردنا أن نعرف الى أى مدى يلتزم الفنان التشكيلى فى العصر الحديث بواقع حياتنا الديموقراطية الحرة فى سبيل التطور ، ينبغى أن نعرض للبحث موضوع العالمية فى الفنون ، وهو ما ينادى به بعض الفنانين ليتخذوا من هذا الشعار الغريب ذريعة ليعبثوا كيفما شاءوا بالقيم التشكيلية مثلما يعبث بعض المنحرفين من فنانى الغرب جرياً وراء الشهرة التى بلغها پيكاسو على أيدى سماسرة الفن من اليهود ، حتى أصبحت الفنون التشكيلية فى نظرهم سلعة قابلة للتبديل والتغيير السريع مثل موضة الأزياء وتصفيف الشعور وغير ذلك من أصناف الاغراء والتعذيب للمرأة ، وجميعنا يعرف أن الموضة عندما تستأثر بالمرأة تحولها الى ما يشبه الدمية أو الببغاء .

ومفهوم العالمية — فى تقديرى — لا يتعدى أحد أمرين : اماالشهرةأو الانتشار.ولقد تناولت هذا الموضوع على الصفحة رقم ٥٩ وأضيف بأن الفنون ، وخاصة الفنون التشكيلية ، لها صفة عالمية بطبيعتها ، لأنها لغة تعبير انسانى.. لغة نابعة من النفس الإنسانية الخالدة التى يدرك مفهومها وأهدافها الإنسان فى كل مكان ، وهى ليست كلغة الكلام فيتعذر فهمها على من لا يعرف النطق بها ، ولأنها أيضا لغة منظورة تقوم أساساً على صدق الايمان وصدق الانفعال وصدق الحدس وصدق الالهام ، وأقرب الفنون اليها الموسيقى ولكنها أيضاً تتفوق عليها من حيث قدرتها على الافصاح عن كثير من الغموض الذى يكتنف الموسيقى الوصفية ، ثم هى أكثر بقاء على الزمن .

أعود لأقول إن الفنون التشكيلية هى بطبيعتها لغة عالمية لأنها صادرة عن

طبيعة النفس البشرية الواحدة ، ولكن لهذه الطبيعة البشرية خصائص ومميزات ومفارقات ،فنرى مثلا أن أسلوب الفنان فى بلد ما يختلف فى القرن العشرين عن أسلوب زميله الذى عاش فى نفس البلد فى عصر مضى ، ويرجع هذا الى اختلاف البيئة الاجتماعية ومنطق الزمن وروح العصر على الرغم من أن البيئة الطبيعية واحدة ، كما أننا نجد أيضاً اختلافاً واضحاً فى أسلوب التعبير بين فنان تشكيلى فى مصر وفنان آخر يعيش فى أى مكان آخر فى زمن واحد وليكن القرن العشرين الذى اصبحت فيه سهولة المواصلات وسرعة الانتقال وانتشار وسائل الاعلام متوفرة بشكل لم يعهده أى زمن من قبل، ومرد هذا الاختلاف يرجع الى طبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى كل بيئة عن الأخرى .

واذا سلمنا بأن هناك اختلاف بين فنان وآخر يعيشان فى عصر واحد لاختلاف بيئة كل منهما ، وأن هناك اختلاف ثان بين فنان عاش فى زمن غير الزمن الذى عاش فيه فنان آخر فى نفس البلد ، نجد أن هناك اختلاف ثالث دعت اليه الذاتية المطلقة ، وحرية التعبير ، وتفاوت القدرات الابتكارية ، وتعدد مصادر الالهام ، والتقدم التكنولوجى فى صناعة الخامات والأدوات فى الفنون التشكيلية . ولكن عندما ينطلق كل فنان وراءنوازع نفسه كما يحلو له ينتهى الأمر حتما الى ظهور ما يشبه الفوضى التى تضيع فى متاهاتها القيم الحقيقية للفن الذى يحمل مضامين الفكر الإنسانى السليم ، ويصبح ضرباً من ضروب الاستفزاز والعبث والاعتداء على الشعور الإنسانى فى الذات الأخرى التى يسعى الفنان الى الاتصال بها ، طالما أننا نعرف أن وظيفة الفن تتطلب حسن التعبير وحسن الاتصال ، فالتعبير الجيد يؤدى حتماً الى اتصال جيد والعكس بالعكس .

وحرية الإنسان الفرد هى جوهر حرية المجتمع الذى تقوم فيه المعرفة على أسس ديمقراطية عادلة عرفها الإنسان لأول مرة على سطح الأرض عند الاغريق فى عصر الزعيم «پريكليس» (٤٩٩ — ٤٢٩ ق.م) والنظرة الفاحصة لفنون ذلك العصر الذهبى الذى استمر من عام ٤٦٠ إلى عام ٤٢٩ ق. م تدلنا على احترام الفنانين لكيان الإنسان تمشياً مع احترام حقوقه فى الحياة ، وتدلنا أيضاً على محاولتهم رفع مستوى الإنسان إلى مرتبة من المثالية ، وتنوعاً فى التعبير فى أعمال «ميرون» و «فيدياس» و « پوليكليتو» و « سكوپا » و «پراكسيتل» فلا نرى أبداً تحطيماً أو تشويهاً لكيان الإنسان أو العبث بجمال صورته التى أبدعها الله أحسن الخالقين .

فإن كان الإغريق قد قلدوا المصريين القدماء فى معتقداتهم الدينية وحرفهم الفنية فإن ما يهمنا معرفته أنهم استطاعوا أن يخلعوا على خرافاتهم الدينية وفنونهم ثوباً خاصاً مطبوعاً بطابع ينفردون فيه ، وأن يبتكروا أساليب نابعة من احساساتهم ومشاعرهم للتعبير عن مظاهر حياتهم ومحاولة إدراك حقائق الكائنات وأسرار الوجود .

وإذا كان أساس الحكم الجمهورى هو النظام ،وأن الديمقراطية تكفل الحرية والالتزام ، فيتحتم على الفنان التشكيلى — بل وفى كل ميادين الفنون — الالتزام بالقاعدة الشعبية والاستجابة للتنظيم الشعبى ، واستنكار وجود أى مظهر أجنبى دخيل يدعو إلى غير هذا الالتزام .

والالتزام بمنطق مجتمع النظام والحرية ليس فيه الزام باتباع منهج أو أسلوب محدد الأوصاف بل هو يجنبنا التشبه بفنون بلاد لها مشاكلها

وقضاياها التى تعالجها بفنونها كما تشاء .

والالتزام أيضاً يرفض بشدة أن ننطق بلسان أعجمى ، أو أن تكون فنوننا غارقة فى بحر الغموض أو محاطة بالضباب الذى يحجب عنا رؤية واقعنا .. ولا يعنى كذلك إلزاماً بنوع من الفن أو اتباع أساليب معينة من التعبير ، وإنما المعوَّل على جمال التعبير النابع من أعماق وجداننا فى أشكال مدركة يمكن بها الاتصال بالجماهير .

والالتزام بتراثنا الفنى العريق يحفظ لنا شخصيتنا بما يلائم تطورنا فى إطار قوميتنا .

ولعل بدعة «الفن للفن» (١)التى خمدت جذوتها فىمطلع هذا القرن لا تقل عن تلك البدع والتفاهات التى تفشت فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية والتى نراها إلى اليوم كالسلع الكمالية فى معارض بعض فنانينا ممن استهوتهم غرابتها فى متاحف الفن فى الخارج التى كان لها قداستها قبل استفحال شر تلك الفنون التى تسللت كالأفاعى لترقد فى متحف الفن الحديث فى روما ومتحف «تايت» بلندن ومتحف الفن الحديث فى امستردام . . بدون اكتراث بمشاعر الناس ، وتجدهم يتعللون بعلاقات جمالية فى شباك من الخيوط والحبال وقطع الأخشاب والمسامير وكتل ضخمة من المكعبات والمستطيلات الخشبية والمواسير الحديدية وأشياء تبدو كأنها حطام زلزال مدمر .

وعندما يفتقـد الفن موضوعية المعانى ذات الأهداف الإنسانية أو التاريخية أو الثقافية ، يصبح من لغو الحديث الادعاء بأنها فنون

---

(١) راجع صفحة ٧٠

جميلة وبالتالى تنعدم الصلة بينها وبين الناس .

ومن الغريب أن نجد بين صفوفنا فنانين يصفون تلك الأوهام بأنها ابداع فنى يرقى بمستوى تذوق الجمال عند الإنسان ، ونجدهم يتمسكون بمبتدعات طارئة عليهم ، اختزل فيها مبدعوها انسانيتهم وأصبحوا يعملون كالآلات التى تطمس معالم الخلق الفنى والفكر الإنسانى والأحلام الجميلة ، ويدعى البعض أنها تراجم لسلوك نفسانى يمارسه صاحبه فى حياته الخاصة ويستوى فيها النجار بالحداد .

والفنون الجميلة بريئة من مثل هذا التخريب ، كما تبرأ المعرفة الحديثة من هذه المحاولات الفاشلة لأنها أشد خطراً من موسيقى الخنافس وهستيرية «الروك أند رول» التى نبذتها سريعاً أذواق نفس الجماهير التى أقبلت عليها فى أول الأمر .

ومن المعلوم أن الفنان التشكيلى عندما يحول خواطره ومشاعره وأحاسيسه إلى أشكال ترى وتلمس لا بد أن يمارس نشاطه هذا بمنطق العقل الذى يدرك ويعى خطورة ما يخرجه من فن على أذواق الجماهير فى كل مجالات الإبداع لكى يصبح فنه قوة معبرة عن العلاقات التى تربطه بالمجتمع .

فإذا أخذنا مثلا حياة العامل فى أى قطاع كمادة صالحة للمعالجة الفنية ، فمن المؤكد أن رؤيته للابداع الفنى الذى يخرجه الفنان التشكيلى على لوحاته وفى تماثيله تزيد من قدرة هذا العامل على التطور بارادته المتسامية ، أى أن تحويل ما يبذله من طاقة جبارة فى عمله إلى أشكال فنية تزيد حتماً من قدرته على التفاعل مع مشاكل عمله ، وتزيد

من ايمانه بأهمية ما تقدمه يداه ، ثم لا تلبث هذه القدرة وهذه الحيوية أن تتقدم بدوافع روحية عميقة ويزداد تفتحها على نوافذ أكثر اسعاداً لمجتمعه ووطنه عندما يفكر ويعيد النظر فى قدراته وطاقاته المدخرة فى ذاته ... وهكذا فى كل المجالات التى يتبارى فيها الأفراد والشعوب من أجل حياة أسعد . والفنان فى مثل هذه الميادين يكون أكثر ايجابية وتفاعلا وتأثيراً .

الموضوعية والرمزية فى الفنون التشكيلية

كانت الرموز دائماً وفى كل العصور هدفاً لبحوث النقاد المدققين فى بواعثها ودلالاتها أكثر من الفنانين أنفسهم الذين يصورونها ويكتفون باستخدامها لغرض يهدفون اليه .

وعلى الرغم من أن الفلاسفة المهتمين بالفنون الجميلة لا يجدون حرجاً فى التفكير فى العمل الفنى كرمز ، ويفضلون القول بإن الفن تعبير حر ، ويستوى لديهم هذا التعبير سواء كان رمزياً أو رومانتيكياً أو واقعياً أو تأثرياً أو غير ذلك من وجهات النظر الفنية المتنوعة الأساليب .

ومنذ أن كانت الرموز تبدو بوجه عام صالحة للتطبيق — رغماً عن قصورها وعجزها أحياناً عن التعبير الذى يمكن للانسان أن يدرك دلالاتها عند كل الشعوب التى استخدمتها فى مختلف العصور — أصبح من العسير قبول كل مايترتب عنها من نتائج طالما أن الشك فى صحتها وقبولها مازال قائمـــا .

ومحاولتنا البحث فى أهمية الرمز فى الفنون التشكيلية يساعدنا على تحديد وفهم معانى الجمال فى العمل الفنى ، إذا أمكننا أن نتفق على أن لكل عمل فنى مبناه ومعناه .

وإذا اتفقنا على أن الفن تفسير للواقع ، فلابد أن ندخل فى حسابنا أن هذا الواقع يمكن إدراكه عن طريق الوجدان ، أى عن طريق التثبت من وجوده ، كما يمكن ادراكه أيضاً بواسطة الحواس المباشرة التى

تزيد معلوماتنا بالعالم المحيط بنا ؛ وكلما زادت معلوماتنا زادت معارفنا وقوة التفكير فينا .

وإدراكنا للواقع بالقياس على الموجود ، فيما يلخصه الفنان المبدع بالرمز ، يحتاج منا أن نتجرد مما تعودنا رؤيته من أشكال قد تعوق الكشف عن المضمون الخفى الذى يريد الفنان الإشارة اليه بالرمز ، وفى هذه الحالة تكون متعتنا بالفن أكثر من المواجهة المباشرة ويتسامى بنا شعورنا بقيمة الفن وجماله .

والرموز التشكيلية لا تقل عن الأنغام الموسيقية ، ولها من دلالاتها التى تراها العين أشكالا تردد صدى ما فى الوجود من معان ، ولاتتأتى نتيجة المدارك الحسية والانفعالات النفسية التى تتم عادة عن طريق الرؤية المباشرة . ولقد أصبحت لهذه الرموز مفهوماً واضحاً بفضل الأسطورة ، وأصبحت بعد أن فقدت سيطرتها السحرية القديمة على الفكر البشرى ، ذات قوة دافعة إلى ابتكارات فنيةجديدة تعبر عن مشاعرنا بالنسبة إلى الأحداث أو الأشكال التى نراها أو نفترض وجودها . وهذه الرموز تتسم بصفات تتخذ أشكالها من مظاهر معينة ، بعضها ترسب فى أعماقنا من كثرة خبراتنا به ، وبعضها نشعر به عن طريق الاستدلال أو الاستنتاج ، والتعبير الجمالى فى كلتى الحالتين هو عين هذا التفاعل الإيجابى .

والرمز الجمالى ليس قاصراً على التصوير ، لأن الرمزية موجودة فى الموسيقى وفى اللغة أيضاً ، ولكنها تبدو أقرب إلى فن التصوير باعتباره حدثاً منظوراً . ويمكننا مناقشة الرمز التصويرى من خلال

ثلاث نقاط :

اولا — طبيعة الرمز فى التعبير الجمالى .

ثانياً — طريقة الاشارة اليه أو الدلالة عليه .

ثالثاً — مدى صلاحية الرمز للتجربة الفنية .

والحديث عن **طبيعة الرمز فى التعبير الجمالى** يتطلب منا أن نعرف أن العلامة التصويرية تتناول كل ما يتميز بخصائص صالحة لتشكيل المعانى ، أى أن تكون بين هذه العلامة التصويرية ودلالتها ميزة مشتركة مثل قابلية ذوبان الماء فى حامض الكبريتيك . وحتى لا تختلط علينا خواص العلامة الناقلة الدالة على العلامة التصويرية بأى علامة عادية أخرى ، فإننا نذكر على سبيل المثال أننا عندما نريد التحقق من خواص الذهب نرى أن أبسط مدلول عليه هو أن الذهب قابل للخدش فلا يتغير لونه الداخلى عن سطحه الخارجى ، وهذه الصفة تدل على أنه غير قابل للصدأ ، وأن العمل الفنى الذى يصنع منه لابد أن يخضع تصميمه وتشكيله لطبيعة المعدن **(وهى العلامة الناقلة)** ، أى أن هذه العلامة تدل على العلامة التصويرية الجمالية ، وأن العناصر التى تتمتع بقدرتها على التعبير الفنى الجميل تنتمى إلى هذه العلامة الناقلة ذات الخواص التشكيلية التى يمكن بها إدراك طبيعة الرمز فى التعبير الجمالى ، فالحجر قد يصلح كعلامة ناقلة لا تتوفر فى الخشب أو الحديد وبالعكس .

ثانياً — طريقة الإشارة الى الرمز والدلالة عليه

فإذا كانت العلامة التصويرية فى حالة تعبير جمالى — كما ينبغى لها أن تكون دائماً — فهى تحمل مدلولا يلائم طبيعتها . وهنا يتبادر إلى

أذهاننا سؤال وهو : **هل نقبل الرمز بقدر ما يدل عليه ظاهره ، أم نقبله على أنه رمز له خصائصه الجمالية كما أرادها الفنان اعتماداً على ذوقه الخاص ؟**

ولعل الشق الأخير من هذاالسؤال هو الأصح لأننا ، عندما نشاهد أى عمل فنى نكون راغبين فى استطلاع معانى الجمال الذى يقدمه الفنان كتجربة من تجاربه . وهذه التجربة هى العمل الفنى فى ذاته وتشمل جانبين : الجانب الظاهر ، والجانب الباطن .

ومن المفروض أن لكل عمل فنى أصلا يزيد من قيمة جمال مظهره ، أى أننا عندما نرى عملا فنياً تجريدياً — مهما بلغ حد الاتقان — على أنه «تكوين» نجد أنفسنا فى حيرة حتى نستدل على موضوعه الذى يتضمنه «ظاهر التكوين» فيزداد اعجابنا به وتقديرنا له .

وعندما يعالج الفنان المضمون ،وهو الجانب غير الظاهر ، نجده عادة يلجأ إلى **الاستعارة أوالتشبيهأو المجاز**.. وفى هذه التجربة الفنية لا يمكن أن يخضع الفنان عمله لمطابقة ظاهر الشكل أوالنموذج مطابقة حرفية ، وإلا أصبح المضمون غامضاً كما كان فى حالته الأولى مختفياً وراء المظهر الخارجى . وقد يكون من الصعب تحديد أوصاف العلامة التصويرية الجمالية وما يجب أن يكون عليه العمل الفنى أو ما يجب أن يتضمنه . فالجمال فى منظر ريفى أو فى وجه من الوجوه أو فى جسم من الأجسام لا يمكن إدراك مغزاه أو مضمونه الباطن إلا عن طريق الرمز الذى يستعين به الفنان لإظهاره كعامل من عوامل الإثارة . وفى بعض الأحيان نجد أن مضمون هذا الشكل يبنى بناءاً جديداً يختلف فى ظاهره المحسوس وتنظيمه الجمالى اختلافاً واضحاً

عن طبيعة الشكل نفسه . وفى الحالتين يتم التوافق بين المعنى الذى يتضمنه الموضوع وبين العمل الفنى كرمز عندما تكون العلاقة بين الشكل والعلامة التصويرية ، أوبين المضمون والعلامة الناقلة الدالة عليه متعادلة ، ويتحقق نجاح التجربة الجمالية وتصبح متعة للفنان والمشاهدين على السواء .

ثالثا — ما هو مدى الاعتقاد بصلاحية الرمز للتجربة الفنية ؟

ليس من الصعب إدراك أهمية الرمز فى التجربة الفنية إذا حاولنا معرفة كيف يتحول اللجب والضجيج الذى نسمعه فى يقظتنا إلى ألحان موسيقية بفضل التجربة الجمالية التى يخوضها مؤلف اللحن . وعلينا أن نسأل أنفسنا ماذا يكون تصورنا إذا كان اللحن نقلا لهذا الضجيج ؟ وماذا يكون مصير الفن إذا تخيلنا فن التصوير تكراراً واستمراراً للمطابقة الحرفية لظاهر الأشكال التى نراها ؟ .

إذن فالرمزية فى جميع الفنون ، كما هى فى اللغة ، ضرورة تتطلبها التجربة الفنية ، ومنها ما يتأتى عن طريق الإدراك بالحواس ومنها مايتصل بالمخيلة عن طريق الاستشعار بالاستعارة . وعندما يصبح الرمز علامة تصويرية منظورة لابد أن يكون محدداً بدرجة كافية تيسر لنا الاستدلال عليه ، ولا بد أن يكون له هدف ومغزى لكى يصبح له معنى . ومن الأشكال ما يمكن اتخاذه رمزاً لمفهوم جديد بعد أن كان يبدو من قبل التجربة الفنية مغلقاً على نفسه ولادلالة له ، ومنها ما لا يصلح أن يكون رمزاً لشىء ، وهنا تبدو ضرورة الاستعارة الرمزية .

والرمز هو تجسيد لفكرة تتولد فى نفس الفنان قد ينم عنها الشكل الذى يحتويها ، وهو الشخصية الثالثة إذا اعتبرنا الفنان هو الشخصية

الأولى ، وأن الشخصية الثـانية هى الكائن أو الشيء الذى يوحى بالشخصية الثالثة التى تظهر بعد أن تتم التجربة الفنية ، وهى تشبه إلى حد كبير — الابن بين أمه وأبيه .

وكيفية صياغة التركيب الفنى للعلامة التصويرية هى مشكلة الفنان نفسه عندما يحول شعوره وتأملاته إلى رموز .

أما التعقيد العشوائى الذى يجعل من الصعب الاستدلال على الرمز فهو دليل على غموض المعانى عند الفنان فيتعذر عليه التفاعل بدرجة كافية مع نماذجه التى لا يستشعر وجودها ولا يدرك معانيها أو يتخيلها كعلامة ناقلة ، وفى هذه الحالة يكون الكشف عن المضمون بالرمز تجربة معقدة وإن كنا نراها فى بعض الأحيان توقظ فى نفس الفنان ذكريات مختزنة تشير إلى معان أسطورية غامضة ليست لها علامات وجدانية تتصل بالعصر الذى يعيشه ؛ **فنرى مثلا الفن «الميتافيزيكى» يذكرنا بأن العمل الفنى هو انعكاس لإحساس عميق ، والعمق معناه اظهار عنصر الغرابة ، والغرابة هى الشيء المجهول ، والبحث عن الشيء المجهول هو سر هذا الفن الذى ينقب فى أصل الكائنات من أجل تعريف الوجود ، أو هو دراسة الظواهر الطبيعية لمعرفة سر الحياة والقوى المحركة لها .**

وعندما يحاول الرسام «الميتافيزيكى» تفسير العلامات والألغاز والرموز التى يستعملها ليقرب معناها إلى الأذهان وليبين أسرار المجهول يفترض أنه يسمع صوت قاطرة — لا يراها — تسير من وراء جدار عال — وعندما يتلاشى الصوت شيئاً فشيئاً بايقاع منتظم ، يتولد فى نفسه الاحساس بالمساحات التى يشغلها هذا الصوت المنتشر فى هندسة دقيقة خلف

الجدار فيترجمها إلى مساحات هندسية تتألف منها الأشكال التى يتخذها نماذج أو علامات تصويرية ناقلة لهذا الاحساس . وهذه العلامات مهما بلغت غرابتها فهى الرمز الذى يكشف عن أسرار المجهول عند الفنان «الميتافيزيكى» .

والرمزية عند المصور « **چيورچيو دى كيريكو** » Giorgio di Chirico أشبه بريح باردة محملة بعبيق السحر كأنها آتية من عالم الأرواح .. عالم اللامرئيات أو عالم «الميتافيزيكا» . وكانت هذه الريح بشيراً للرمزية عند الفنانين السيرياليين والتجريديين كذلك .

ومضمون الموضوع عند السيرياليين يكمن وراء المظهر الخارجى مباشرة ، والرمز اليه يأتى على هيئة صور مسترجعة من التراث تنطلق من العقل الباطن عندما يكون الإنسان فى حالة أشبه بالنعاس لتلقى ضروباً من الإلهام ، وتصبح الروح أكثر شفافية فى أثناء طوافها فى عالم الأحلام بعد أن يهدأ الجسم من عناء العمل اليومى .

والتكوين المعقد ، والتخيلات الوهمية ، والعلاقات غير المتصلة بالواقع هى رموز تدل على غياب العقل الواعى فى أثناء عملية التنقيب عن بقايا من الحقيقة على هيئة اشلاء آدمية مهشمة أو أدراج خشبية أو لفائف وأربطة أو غير ذلك من رؤى الأحلام وذكريات الطفولة والقصص الخرافى الشبيه بالأكاذيب المنسقة التى يرويها الكبار للصغار فتثير مخيلتهم وتشبع غريزة حب الاستطلاع فيهم .

والفنان السيريالى عندما يرجع إلى طفولته متناسياً إدراكه بواقع حياته ووجوده إنما يعود إلى عالم ملىء بالأوهام والمخاوف والخرافات

ليستجلى منها صوراً شتى يعتمد فيها على عناصر موضوعية يسهل ادراكها. وبلاغة التعبير اللغوى — فى تركيب العبارات وتأليف المعانى — تعتمد على ما تبصره العين أو ما يوحى به الخيال من صور تنطبع فى الذهن الذى يقوم بدوره بترجمتها إلى كلمات وعبارات ذات معنى . كذلك نجد العين عند الفنان التشكيلى ،تقوم بتغذية القوة المتخيلة فيه ،بشتى المشاهد التى تمكنه أن يعيدها مرة أخرى إلى الوجود فى مظهر يتضمن العناصر الأساسية التى تفسر معانيها بأسلوب واقعى.

ولعل هذا المعنى يذكرنا بما كانت عليه الفنون القديمة عند المصريين والإغريق والصينيين والهنود والبابليين — الآشوريين ، وهم الذين كانوا يصنعون التماثيل للآلهة والملوك بأحجام كبيرة تكاد تبلغ ضعفى حجم الإنسان الطبيعى أو أكثر ، ويلبسونها الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة ، ثم يحيطونها بأجواء سحرية ويضعونها فى أماكن ساكنة بمعابدهم ويملأون الجو من حولها بالأصوات الغريبة على أنغام الموسيقى وترانيم الكهنة ، ويعمدون إلى تحريك أعضائها ليدخلوا الوهم فى النفوس بوجود أرباب ووجوب طاعتها والعمل على مرضاتها .

وهكذا نرى أن الفن السيريالى فن قديم ... أو هو فن بدائى متوغل فى القدم . ففى الفن المصرى القديم نشاهد المجاز واضحاً فى تمثال أبى الهول ، فقد استعار الفنان الانسان والأسد ثم حذفهما ليرمز إلى الحكمة والقوة معاً بالجمع بين الرأس المفكر والجسم القوى . وفى تمثال «الشاروبيم» أضاف الفنان الآشورى إلى هاتين العلامتين علامة ثالثة من جناحى الطائر ليرمز إلى انتصار الحكمة والقوة المسيطرة فى

الفضاء . وهذان الرمزان هما أقدم الأمثلة على الاستعارة التخيلية عن طريق الرمز .

ولقد ذهب الخيال بالقدماء إلى التمسك برموز أخرى ليوضحوا فى صور محسوسة الخفايا التى تتضمنها الأشكال والتى تكمن وراء ظواهرها ، فلجأوا إلى تشكيل الأساطير للأبطال والآلهة الوهمية والشياطين والأشباح والسحرة والجان والوحوش فى صور انسان أو ما يجمع بين جسم الإنسان والحيوان . وبعد انتهاء العصر الأمبراطورى الرومانى لجأ الفنان بعد اعتناقه الديانة المسيحية إلى الاستعارة ليتجنب ما كان يفعله الأغريق والرومان الوثنيين ، فرمزوا إلى الكنيسة بالسفينة التى تحمل الناس من الضلالة إلى الهدى ، وإلى النجاة بالصلب ،وإلى أرواح الشهداء بالحمام الأبيض المحلق فى الفضاء ،وإلى البعث بالسمك .. وكان للألوان قيمة خاصة فى تقدير هذه الرموز واظهار معانيها . واستمرت هذه الاستعارة فى القرون الأولى للمسيحية فنجدهم يرمزون إلى القديس «لوقا» بالثور ، والقديس «حنا» بالنسر ، والقديس «متا» بالملاك ... وعلى واجهات الكاتدراليات المسيحية فى العهدين الرومانسكى والقوطى — وهى الفترة التى اتفق على تسميتها العصور الوسطى — تشاهد أقنعة منحوتة فى الحجر تتمثل فيها ملامح شيطانية وترمز إلى الأرواح الشريرة المعذبة ، وتماثيل أخرى آدمية يبدو عليها الوهن والضعف وترمز إلى القديسين والرهبان الزاهدين فى متاع الدنيا .. وإلى غير ذلك من الرسوم والنحوت التى تدعونا إلى التفكير فى الفنون المعاصرة التى تحولت إلى اتخاذ الرمز وسيلة من وسائل التعبير الجمالى .

وإلى هنا نستطيع تفسير العمل الفنى بأنه عمل رمزى لتجربة جمالية ،

سواء كان هذا العمل صادراً عن القياس بالنموذج —وهو المعادل الواقعى— بصفاته المميزة لافادة الحوادث فى زمن معين ، أو هو نتيجة التأمل والبحث فى التشبيه والمجاز والاستعارة .

والتشبيه هو الحاق شيء بشيء آخر لاستخراج وجه الشبه بينهما ، مثال ذلك مانراه فى لوحات «اميديو موديليانى» إذ نجده يستعمل الخطوط المستمرة بغير انقطاع فى انحناءاتها ليستخرج وجه الشه بينها وبين اطراد النغم فى الموسيقى .. وعلى العكس نراه فى صور بعض الرجال يعمد إلى الخطوط والزوايا الحادة لاظهار معالم الخشونة والقوة .

والمجاز هو استعمال الألوان والخطوط فى غير ماوضعت لها لعلاقة مع قرينة مانعة ، كما نرى مثلا فى صورة «جورنكيا» «للمصور الاسبانى» «بابلو پيكاسو» وكانت الحرب الأهلية الاسبانية بين الفاشين بمساعدة «موسولينى« و «هتلر» والجمهوريين المشايعين للشيوعية ذات تأثير سيء عليه فأخرج هذه اللوحة وأهداها إلى الجمهوريين كبرهان على كراهيته النظام الديكتاتورى وعلى رأسه « فرانكو » الذى تولى السلطة فى عام ١٩٣٧ ونجده يشبه الناس بالوحوش الضارية لعلاقة الاستعارة والتشبيه بينهم فى القبح والشراسة ، والذى يمنع من إرادة المعنى الحقيقى هو أن الإنسان لايفترس بل يحارب ، والرمز هنا مجاز مرسل ، لأن الإنسان مهما بلغت به القسوة لن يكون أبداً حيواناً مفترساً كما أراد أن يشبهه «پيكاسو». أما فى لوحات «موديليانى» فإننا نجد علاقة التشبيه بين المعنى المجازى والمعنى الحقيقى تقابل المشابهة بين الخطوط والألوان وبين الموسيقى .

ويتجاهل الفن التجريدى المعالم التى تشير إلى ما تعودنا رؤيته بأعيننا

من أشياء أو أشخاص ، ويكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأوصاف الظاهرة . وللفن التجريدى أشكال كثيرة لا تكاد تدخل تحت حصر ، وفى كل منها يحاول الفنان أن يبتكر أشكالا وألواناً جديدة بحجة أنه من العبث الحرص على التمسك بأوصاف الأشكال أو نقلها بجزئياتها كما تراها العين استناداً إلى ظاهرة سيكولوجية تكمن وراء الفن الملتزم بأمانة النقل والمطابقة ، وتنشأ هذه الظاهرة عن اختلاف الناس فى قبول أو رفض ما يفرض الفنان عليهم رؤيته بشكل محدد ، ويكون حكمهم على الفن بالقياس إلى الصور الفوتوغرافية أو عن طريق المطابقة بين الفن والواقع مما يفقده أهم خصائصه الجمالية المبتكرة . ومن هذا الادعاء يمكن القول بإن التجريد يستند إلى عقلية رياضية بعيدة عن المعانى الأدبية أو الشاعرية .

ولعل من أهم أغراض الفن تمثيل الحياة والطبيعة بكل الصدق ، لأنهما يمثلان العالم الداخلى الذى يعيش فيه الفنان . ومن هنا يتضح لنا معنى الصدق فى جميع الأشكال التى يخرجها الفنان فتثير اهتمامنا ، وهى بدورها ليست الأصل فى ذاته بل هى اعادة بناء هذا الأصل بما يتفق ومايراه الفنان فى نفسه ، وما يغريه على التمسك برغبته فيما يختاره ليعيد تشكيله بحثاً عن قيم جمالية وعناصر وملامح يستشعر حيوتها .

والصدق من ناحية ، وحسن التعبير عن جوهر العناصر التى يختارها الفنان بمحض ارادته من الناحية أخرى ، هما من المشاكل التى تعترضه ليقدم عملا مقنعاً .

وإذا استعرضنا تاريخ الفنون التشكيلية ، وعلى وجه التحديد من

بداية عصر النهضة الايطالية (القرن ١٥) إلى اليوم نشاهد العديد من المحاولات التي تختلف وتتنوع لإيجاد حلول لهذه المشكلة فى موضوع بعينه . ففى العصور المبكرة كانت الأشياء ترسم كل منها على حدة ، سواء كانت من الطبيعة أو من الأحياء على شكل مجاميع أو كتل لأشياء منفصلة واضحة الحدود وبخطوط حادة ، مثلها كمثل الكرات التى تتجمع ثم تتضارب لتتباعد . والفن على شاكلتها بدأ يتمثل ما فى الطبيعة والأحياء من عناصر لها حدودها المميزة لصفاتها وأشكالها المتنوعة والمتباعدة بعضها عن البعض الآخر، ومن مجموع هذه العناصر نرى العرض الرمزى ظاهرة مبتكرة لها طابعها المميز فى كل العصور (١) والرموز مهما بلغت فى تجريدها وبساطتها لا تختلف كثيراً من حيث بعثرتها وتحديد خطوطها الخارجية.

وكما أنى أريد بهذا الحديث التعبير عما أراه فى نفسى ، كذلك نجد أن العمل الفنى هو تخيلات تخرج عن طريق الرمز فى أشكال لها دلالات من معانيها ، والنتيجة لهذه المبتدعات الفنية تكون فى بعض الأحيان أبلغ مما تصوره المخيلة وأبدع من هواجس النفس عندما تخرج إلى عالم الوجود لتظل باقية ، وإن اعتراها أحياناً الذبول ، إلا أنها لا تلبث حتى تعود إلى الحياة من جديد عندما نعاود التطلع اليها ، وهكذا نجدها أبداً باقية لاتزول (٢) ، ومعها يعيش الناس كما عاش مبدعها بتطلعاته ورغباته كما أرادها أن تكون .

ويمكن اعتبار الفن التأثرى Impressionism تحدياً جذرياً للفنون التى

---

(١) بمقارنة رسوم الكهوف التى رسمها الإنسان الأول برسوم المصور «خوان ميرو» Juan Miro فى العصر الحديث

(٢) كما يقول «هوراس» Horace « الفن الخالد فى الهواء الطلق » Monumentum Aere Perennius

سبقته بعد أن أذاب التأثريون جمود الخطوط الخارجية التى كانت تحدد كيان الأشخاص والأشياء منذ كانت صورة الانسان هى نقطة الارتكاز التى تدور من حولها كل الفنون فى كل العصور حتى نهاية عصر النهضة.

وكانت نظرة التأثريون تقوم على أن الخطوط الخارجية التى تحدد الأجسام لا تدل على طبيعة الأشياء بقدر ماتدل عليها درجات الألوان والأضواء والظلال ذات الأضداد فى المحيط الجوى ، وأصبح الصدق والنظرة التحليلية لعناصر الطبيعة عاملان مؤثران فى تأكيد البيئة التى تحوى صور الأشخاص التى تضاءلت تدريجياً بالنسبة إلى المنظر الطبيعى ، كما نشاهد مثلاً على لوحات «كونستابل John Constable صورة الإنسان تبدو مكملة للوحة ولا تكاد تعادل فى وجودها منزلا أو شجرة أو قطعة سحاب أو ظلا عابراً ، وكما نشاهد كذلك على لوحات فنانى هولاندا لوحات الطبيعة الصامتة والمناظر الخلوية تحظى باهتمام المصورين .

ولم يفقدنا اختفاء الخطوط الخارجية الجامدة التى تحدد طبيعة الأشياء القدرة على أن نتمثلها كما نراها ، وإن كنا لا نستطيع أن ننفذ فيها لنرى أعز خيالاتنا بدون ضغوط أو مؤثرات طارئة ، أو كما نريد أن نرى أنفسنا فيها ، ومن هنا جاءت التأثرية Impressionism كتسمية لهذه الحركة الفنية التى أغرقت الفنانين التأثريين فى مستنقع البيئة واختفت سيادة الخط فى رسم الأشخاص أو الأشياء فبدت تسبح بين الأضواء فى الهواء الطلق .

ويبدو هذا الكشف الجديد فى أوله تحت تأثير تكافؤ ضدين : المتعة والخوف . متعة كبرى مفعمة بالسرور والبهجة لتخليص المرئيات من قسوة

قيود الخطوط الخارجية ، والخوف الشديد من اغراق هذه المرئيات واختفاء الفنان نفسه بين الاشعاعات الضوئية فى المحيط الهوائى للبيئة . ومن أخطر نتائج هذا التطور الانزلاق الى الشعور بالنرجسية Narcissism .

ويمكن تحديد سمات هذا التطور فى ثلاث :

المرحلة الاولى : التزام الفنان فى تصوير الطبيعة والحياة بمبدأ «كما أريد أن أجد نفسى فيما أصوره » .

والمرحلة الثانية : تستند الى قوله «كما أرى غيرى » .

والمرحلة الثالثة : عندما يقع فريسة غرائزه فيقول «هذا ما أراه» .

وهكذا تبدأ عملية ضياع خصائص الأشياءالتى تفقد أهميتها لتصبح أداة محركة لمشاعر الفنان ومثيرة لعواطفه ، تستفز أفكاره وتصوراته وخيالاته ليرى مايشاء أن يراه بغير قيود لتأكيد ذاته ، إلى أن شاعت هذه المحاولة حتى أصبحت «الذاتية» سمة عالمية فى الفن المعاصر .

ومن الأمثلة الدالة على اختفاء الخطوط الخارجية التى تشير إلى طبيعة معالم الأشكال و الأشخاص ، والاستعاضة عنها بالبناء الديناميكى أى إثباتها فى أثناء تحركها كما نشاهد على لوحات وتماثيل الداعين إلى فن المستقبل مثل «**سيفرينى**» و« **چاكوپوبالا**» وغيرهما .

ثانياً ، هو مانراه فى مجموعة «الليتوجراف» التى تركها «پيكاسو» ، فنجده بدأ برسم طبيعى للثور ثم أعاد الرسم مرات ليستبعد تدريجياً العناصر الأساسية مستبقياً فقط الخطوط التى تنم عن وجوده . ومن الصعب الادعاء بأن الثور بهذا الايجاز يستطيع مشاركة غيره من الأحياء ، أو بمعنى آخر هل توصل «بيكاسو» برسومه هذه التى أعدها للطباعة نقل شىء ذى قيمة عن الثور ، أم أنه تعمد رسمه كما أراد رؤيته — ليعبر عن مذبحة «جورنيكا» — التى راح ضحيتها الألوف من الأبرياء على يد

إنسان آثم أراد الفنان أن يمثله بالثور فى قوته وغبائه وعناده ؟ ..

والمشكلة القائمة التى تفرض نفسها ولا تجد رداً مقنعاً على السؤال عن مصير هذه المحاولات ، وهل سيكتب لها البقاء والاستمرار ؟ هذا السؤال كان مطروحاً فى أواخر الثلاثينات عندما طالع «بيكاسو» العالم بلوحته ودراساته المتعددة لها ، أما اليوم فقد ثبت بالرغم من ادعاء البعض بأنها محاولات صبيانية غير مخلصة أن الاتهام غير صحيح ، ففى كل عصر يوجد فنانون يسيئـون إلى الفن بما يقدمونه من أعمـال جوفاء لا قيمة لها كسقط المتاع ، وفى العصر الحديث نجد أنواعاً من التعبير بعضها مؤلم ومحير ومزعج ومخيف ، ومع ذلك نراها أخيراً تلقى تفهماً وقبولا مما شجع الكثيرين على المضى فى هذه الاتجاهات التعبيرية الخارقة والشاذة والتجريدية المتطرفة .

ولكن الأمر لا ينتهى بسهولة عند هذا الحد ، فعلماء النفس التحليلى فى الغرب يقولون إن حب الذات والاعجاب بالنفس — وهى الحالات التى يسمونها النرجسية Narcissism ليست مستقرة لأن توتر المصابين بها يبلغ أقصى درجاته فتنفصم الشخصية ويصعب تحليل الدوافع ، حتى ولو أدى التحليل النفسانى إلى اتباع أسلوب المهاجمة والإثارة للكشف عن مدى الإصابة . ومن جانب آخر يلاحظون فى بعض الحالات الشعور بالقناعة والرضا تحت أقسى الضغوط الخارجية ، وهى علامات استقرار نسبي . وكذلك لا يوجد دليل مقنع على أن مثل هذه الحالات يمكن تطبيقها أو اخضاعها للتجربة العملية فى حقل الفنون بصفة قاطعة .

وانصافاً للحق نقول إن الفنون الحديثة تنفرد فى تاريخ الفن بتصاعد

جهود الفنانين وابتكار أساليب لم تكن لتخطر على بال ، واستغلال الخامات المتنوعة التى يتسع البحث فيها يوماً بعد يوم حتى أصبحت تسد كل الرغبات ، وتحقق جميع الغايات ، وتساعد على ايجاد حلول للمعضلات المعقدة التى تواجه الفنان فى مجالات الإبداع «التكنيكى» ، لتؤدى الرموز دورها فى التعبير عن حرارة الانفعالات وما يرد بخاطر الفنان من أفكار متنوعة ، والناس يقبلون عليها ويبدون استعداداً لتفهمها ، مثلما كانوا يقبلون على الأفلام الصامتة التى كانت لا تعتمد إلا على الحركات والإماءات كما تسمى فى الفن المسرحى «بانتوميم» Pantomime وباتساع مجالات العمل وتنوع المواضيع التى يتناولها الفنانون ، ومع اختلاف وسائل التعبير بينهم بحرية تامة أصبحت الفنون التشكيلية تمارس بدرجة عالية من الثراء لم يشهد التاريخ لها مثيلا فى أى عصر من العصور ، ولكن لهذه الحرية حدود لضمان نجاح العمل ... فالفنان الحديث ملزماً بأن يلاحظ بدقة ما يحرك مشاعره ، وأن يتبين بعناية مدى استجابته للعوامل المؤثرة والضغوط التى يتعرض لها — ومن الضغوط ما يفجر الطاقة الإبداعية — والمفروض أن جمهور عشاق الفن يتعرضون بدورهم لنفس الضغوط عندما يجدون أنفسهم فى حاجة إلى المزيد من المعرفة التى تعينهم على الاتصال بالفن ، وكيف ينظرون إلى العمل الفنى ، وكيف يعايشون الفنان فكراً وشعوراً ، فسعادة الناس برؤية الجمال فيما يبدعه الفنان لا تقل عن سعادة الفنان نفسه بعمله .

ونتيجة لهذا التقدم اكتسب الفنان الحديث حرية أكثر فى ايجاد حلول للضغوط والتوترات التى يتعرض لها . وارتفاع درجة التوتر

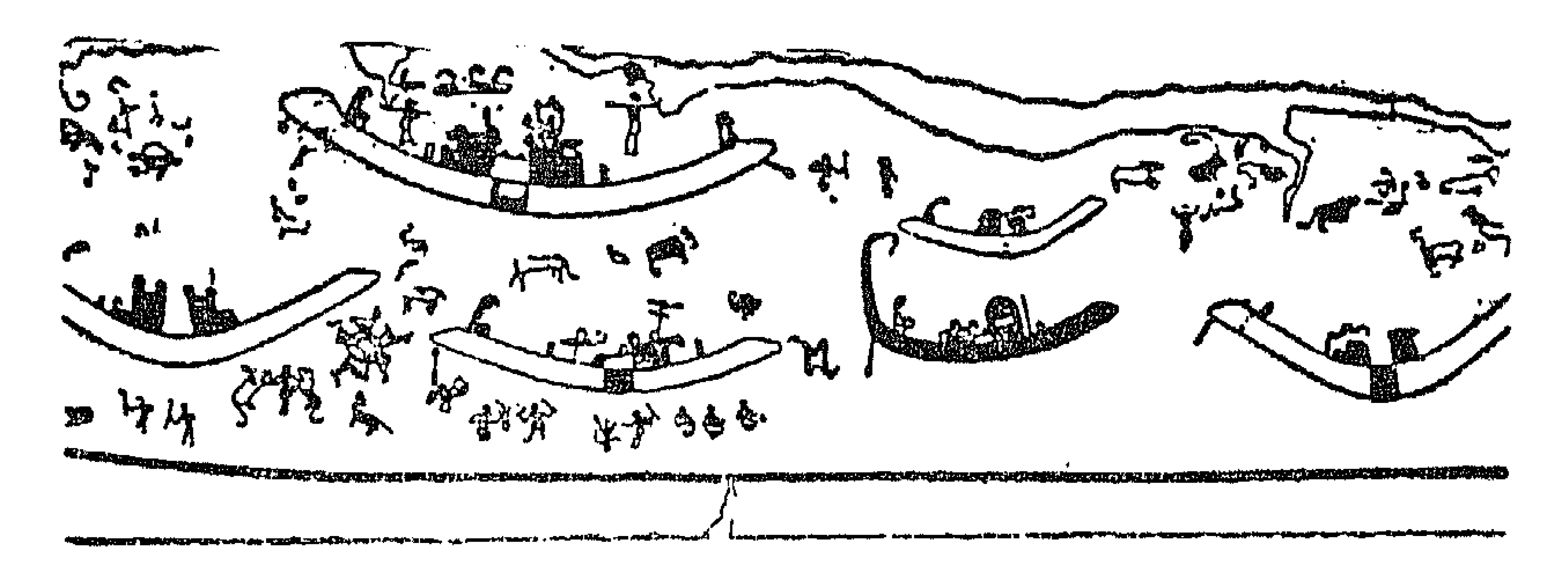
علامة تنبىء بالتطور فى مجالات الإبداع ، والعلامة الأخرى تنتج عن معرفة الفنان بالأساليب الفنية المتنوعة عبر التاريخ ليجد لنفسه مخرجاً جديداً . ويتنازعه التوتر من الجانبين ، وعليه وحده أن يجد لنفسه ما يخفف عنه هذه الضغوط ، ومن الصعب على غيره أن يعينه على الحل .. وفى وقت مضى كان هذا التوتر يبلغ أقصاه عندما كان الفنانون يخضعون لمنهج فنى تمليه عليهم الخامات المحدودة التى كانوا يصنعون بها لوحاتهم أو تماثيلهم مما أدى إلى تعطل التطور بالابداع الفنى ..

ولتقريب المعنى نضرب المثل بأوتار قيثارة متنافرة الأنغام ، ويتوقف الحل على شدها واعادة ضبط أبعاد أنغامها .. وفى حياة الانسان ما يشبه ذلك ويحتاج إلى اعادة النظر لردها إلى أوضاعها الطبيعية ، مثلها كمثل الألوان التى ترفض الامتزاج أو المجاورة ، مثال ذلك أن زرقة السماء تميل إلى اللون القرمزى Purple وبشرة الوجه هى مزيج من اللون «الحمرى» المشرب بالأحمر القرنفلى Pink وهكذا ... ومثل هذه الافتراضات الشخصية هى نتيجة لما وصفناه فى المرحلة الأولى «**كما أريد أن أجد نفسى فيما أصوره**». وهذه الذاتية لا تحتمل الرفض أو المجادلة بعد أن قدم لنا الفن الحديث عوناً كبيراً لنواجه كل ما نحتاج اليه لتصحيح الرؤية وايجاد الحلول للمتناقضات بدون أن نشعر بنفور منها ، بل على العكس نشعر بنفس المتعة التى يستشعرها الفنان فى حريته وثراء خياله وامكانياته المبدعة التى تنطلق من وحى نفسه .

أعود الى ما ذكرته فى أول الحديث أن الفنان فى القرن العشرين يشعر أكثر من غيره بالنرجسية ويزهو بنفسه فى عمله ، فهل يرجع شعوره

هذا إلى المغالاة في ثقته بنفسه أم هو من ضروب الأنانية وايثار الذات؟ وما هي الأسباب التي أدت الى هذا الشعور؟

لعل من الانصاف القول بأن الأسباب ترجع إلى شعور الفنانين بضرورة احتمالهم كل الضغوط التي أدى اليها التزامهم بالصدق والاخلاص في البحث عن حلول «ذاتية» جديدة تستند إلى تجاربهم وإن ابتعدت عن الموضوعية . وتزداد هذه الضغوط الذهنية والشعورية كلما أحسوا بعدم أمكانهم ايجاد الحلول التي ترضيهم أو كلما واجهوا مشكلا فنياً جديداً .. ولعل الوسيلة الوحيدة للاقلال من تأثير هذه الضغوط المؤدية إلى القلق هي ايجاد علاقة انسجام تقوم على الحب الذي يربط الفنان بموضوعه ، لأن فقدان هذا الحب لا يمكن أن يؤدي إلى عمل له جدواه ، ولأن عالم اليوم ملىء ببواعث القلق والحيرة والتنافر ، والفنون وحدها هي القادرة على تعزيز الروابط الإنسانية بين الأفراد والشعوب.



معركة بحرية من عصور ماقبل الأسرات المصرية

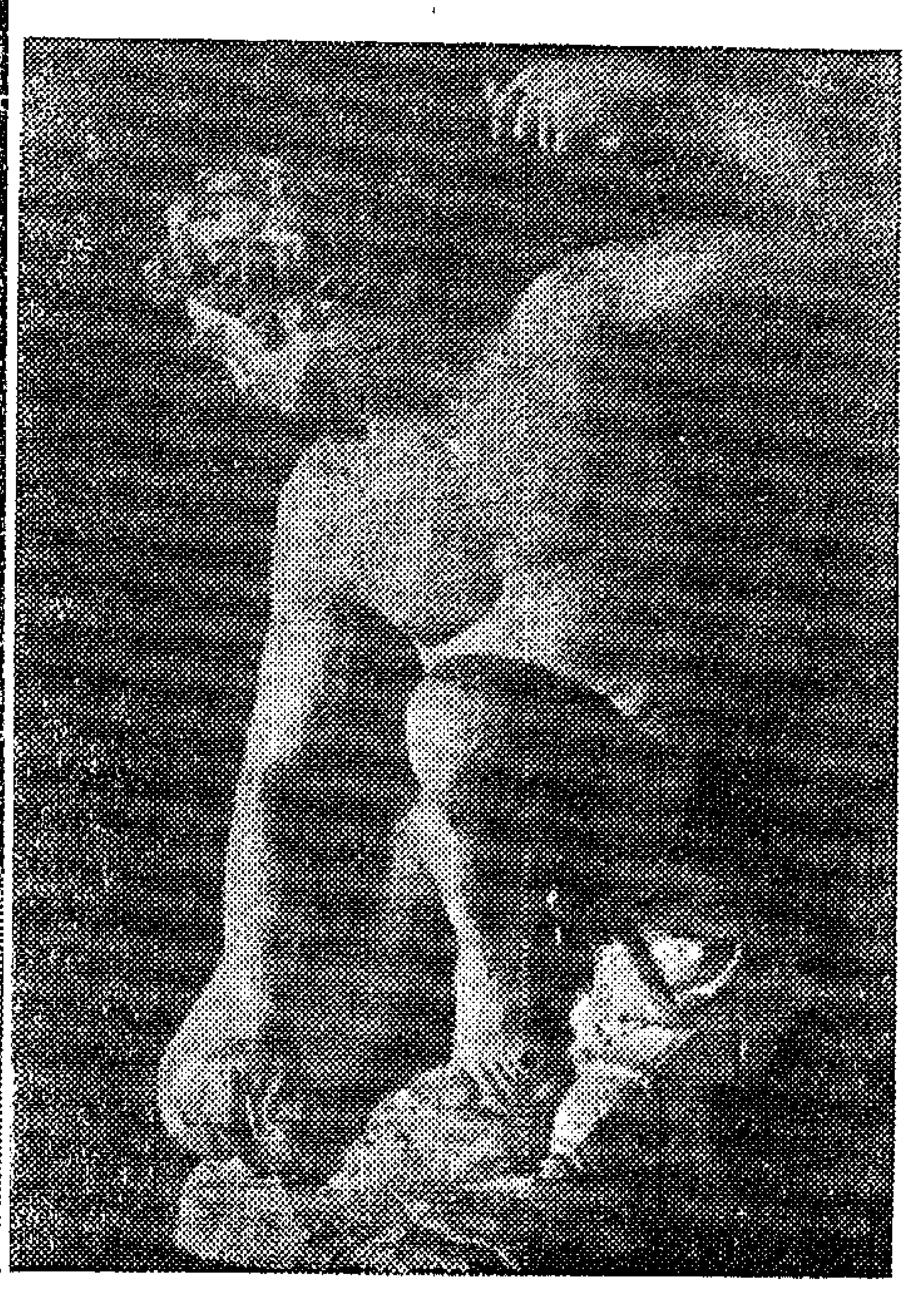


رسوم بدائية تمثل صيد الأيائل من العصر الحجرى

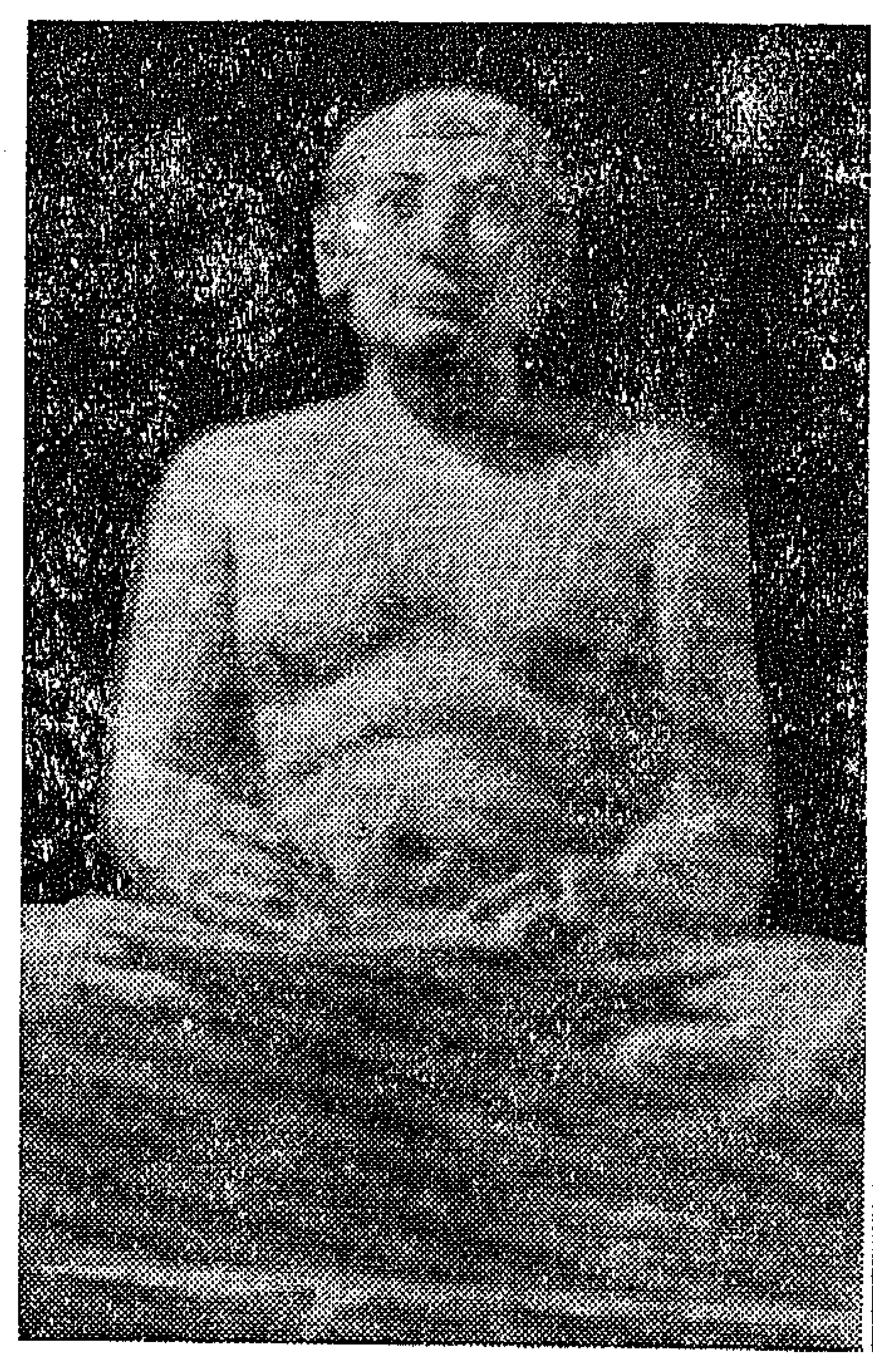


جورج براك (١٨٨٢ — ١٩٦٣) طائر وعشه
(١٩٥٥) فن فرنسى (متحف «تايت» بلندن)

فنون تقليدية



ميكيلانجيلو (١٤٧٥ — ١٥٦٤) تمثال
«كيوبيد» من المرمر
(متحف فيكتوريا والبرت بلندن)



الدولة المصرية القديمة
تمثال الكاتب من الحجر الجيرى الملون
(متحف اللوفر بباريس)



بوتيشلى (١٤٤٥ — ١٥١٠)
رأس العذراء مريم — جزء من
لوحة التتويج
(متحف يوفيتسى بفلورانس)



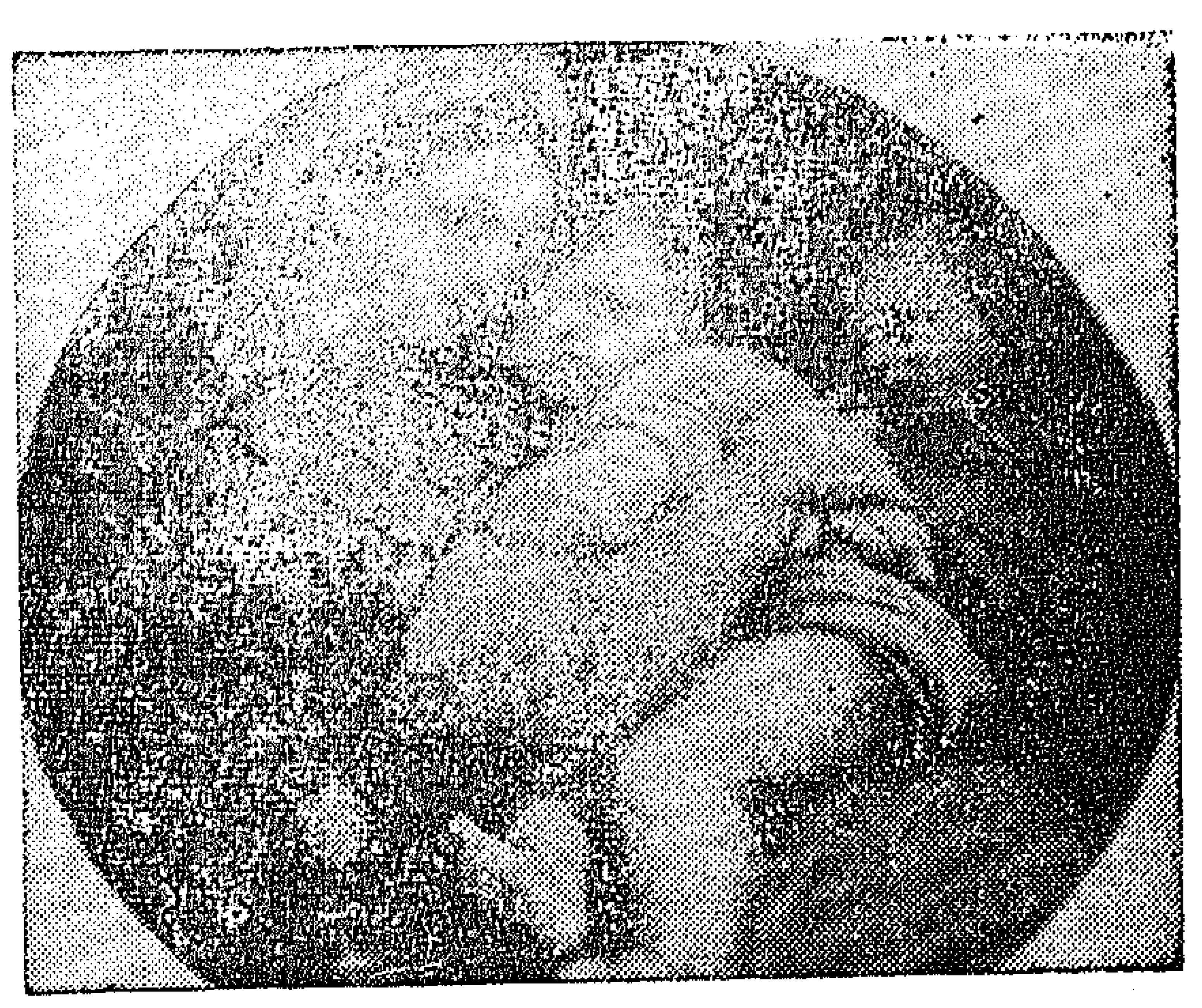
احد القديسين بسقف مصلى «سيستينا» بالفاتيكان من عمل «ميكيلانجيلو» (١٤٧٥ — ١٥٦٤)



خدعة فتوغرافية أثناء تكبير سلبية نفس الصورة كمثال لوجهة نظر الفن التعبيرى (الحديث) ويظهر واضحاً التحول من الرسم التقليدى إلى فن زخرفى حديث على غير مايدعيه «فيرون» (راجع المقال الأول ص ١٣)



رأسان للعذراء مريم وأمها القديسة مريم آن — جزء من لوحة بمتحف اللوفر للفنان العالم «ليوناردو دا فينشى» (١٤٥٢–١٥١٩) الذى انفرد فى عصره بدراسة متعمقة لطبيعة النفس والتعبير القوى البادى على ملامح الوجوه متأثراً بملامح «موناليزا» المعروفة باسم «جيوكوندا»



« عذراء الكرسى » للمصور «رافايللو سانزيو»
(١٤٨٣ — ١٥٢٠) بمتحف يوفيتسى بفلورانس



المصورة «اليزابت لويز فيجيه لوبران »
(١٧٥٥ — ١٨٤٢) كما صورت نفسها مع
ابنتها ، ويبدو تأثرها بفن «جروز» الرقيق
الحس . (بمتحف اللوفر)

«الحب الطاهر «للمصور الفرنسى» «جيرار»
(١٧٧٠ — ١٨٣٧) من اتباع الفن
النيو كلاسيكى .

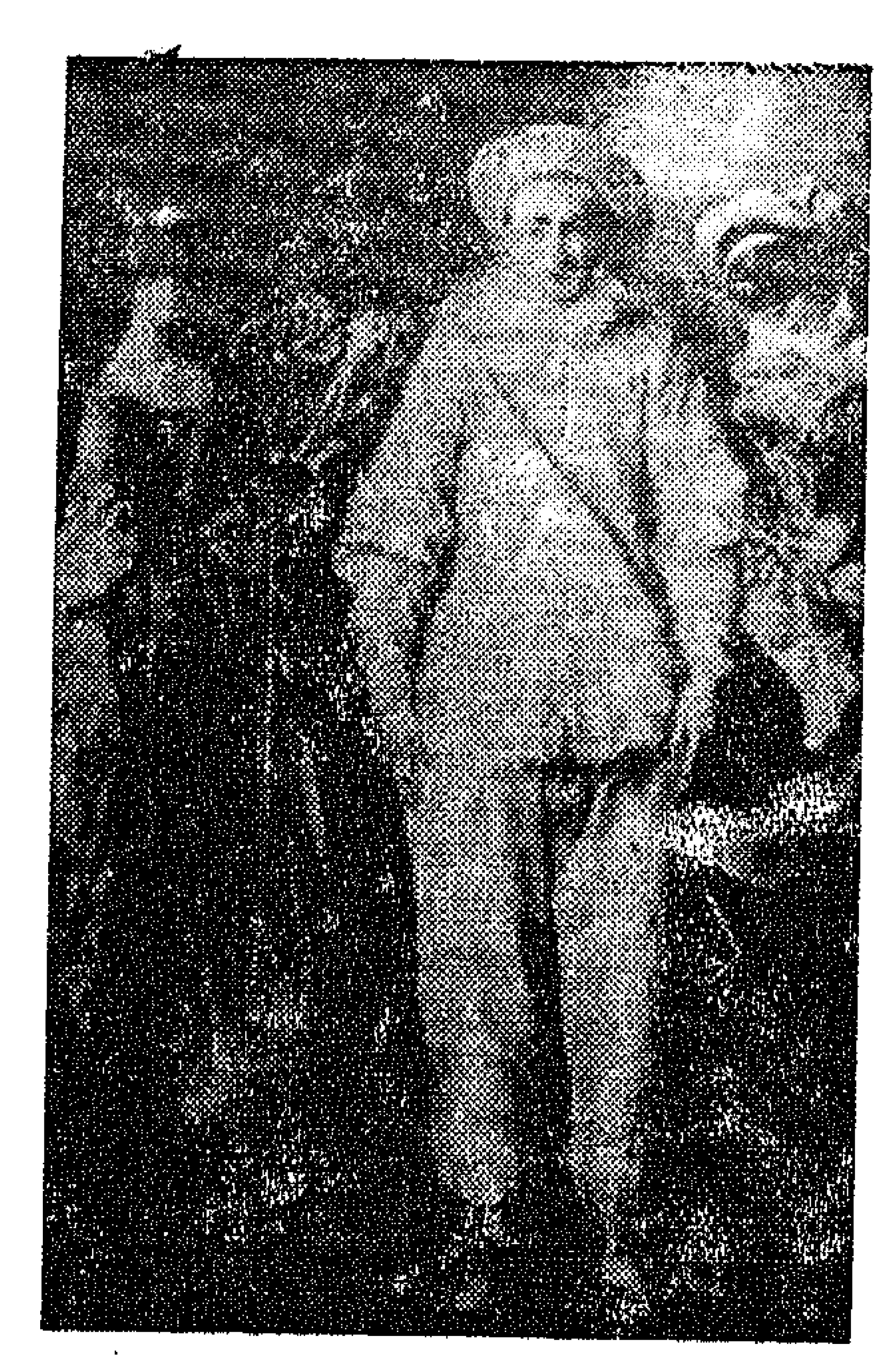
(متحف اللوفر) بباريس



صورة صبية ، للفنان الهولاندى «رمبرانت فان رين»
(١٦٠٦-١٦٦٩) وهى كثيرة الشبه بزوجته الثانية
«هندريكا ستوفلز« » .   (متحف اللوفر)

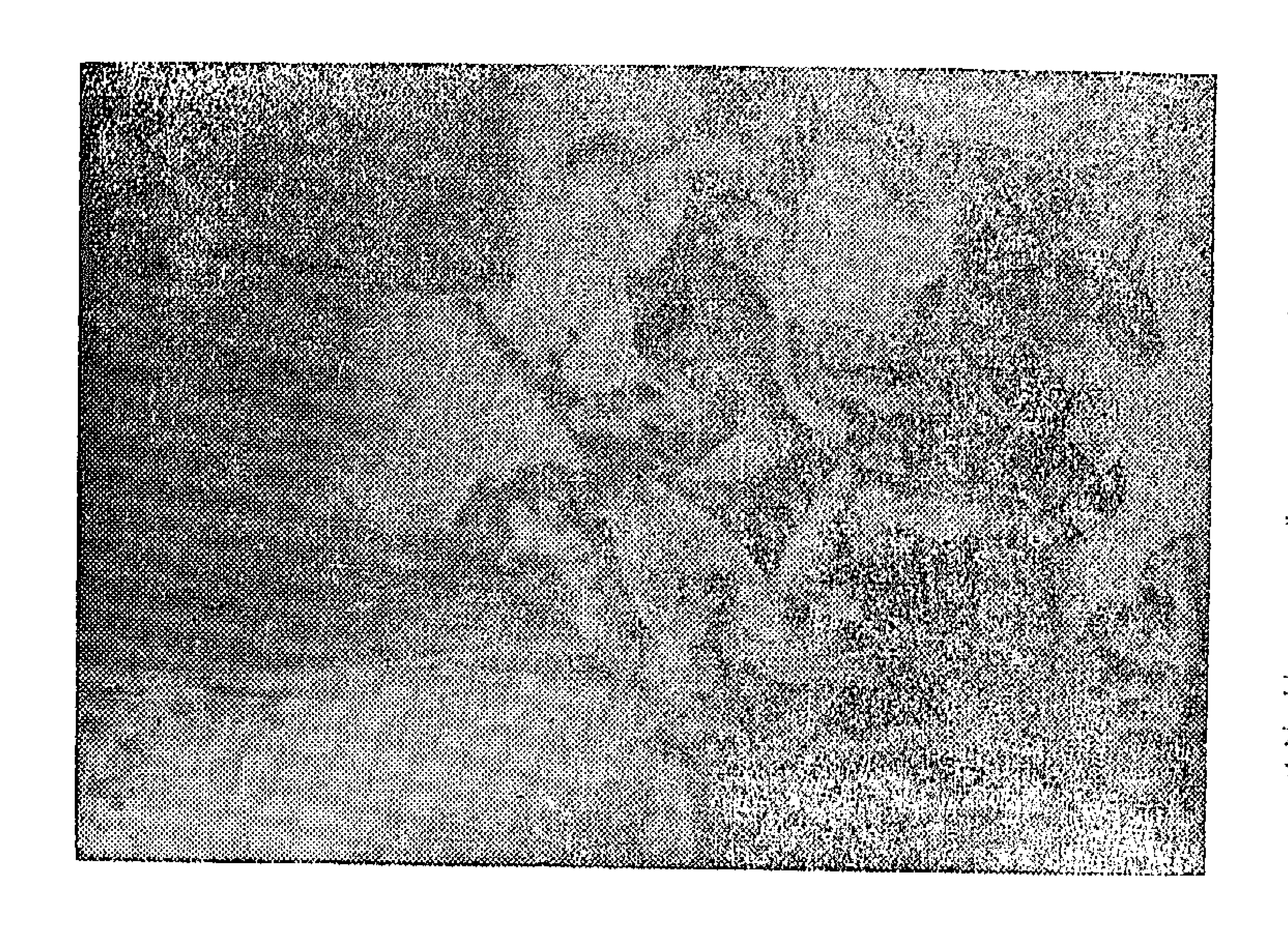


كارافادجيو Caravaggio (١٥٧٣-١٦١٠)
عازف القيثارة

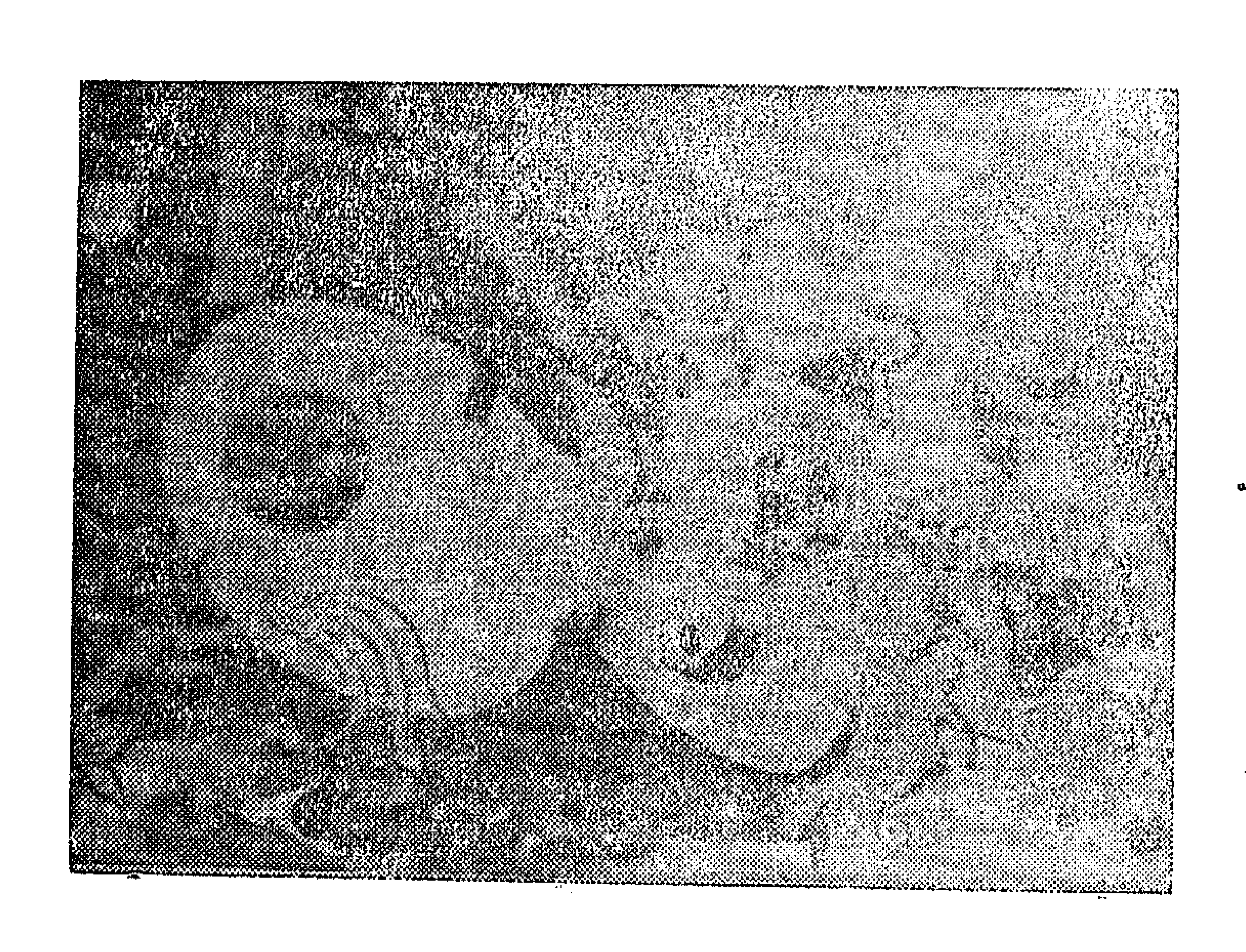


«لانكرية» (١٦٩٠-١٧٤٣) فرنسى — تلميذ «واتو» فى اظهار الرقة والرشاقة والاناقة الفرنسية فى القرن الثامن عشر . والصورة جزء من لوحة تمثل «فرقة الكوميدى الايطالية» وتوجد بمتحف اللوفر .

التحول من الفنون التقليدية إلى الرمزية الحديثة



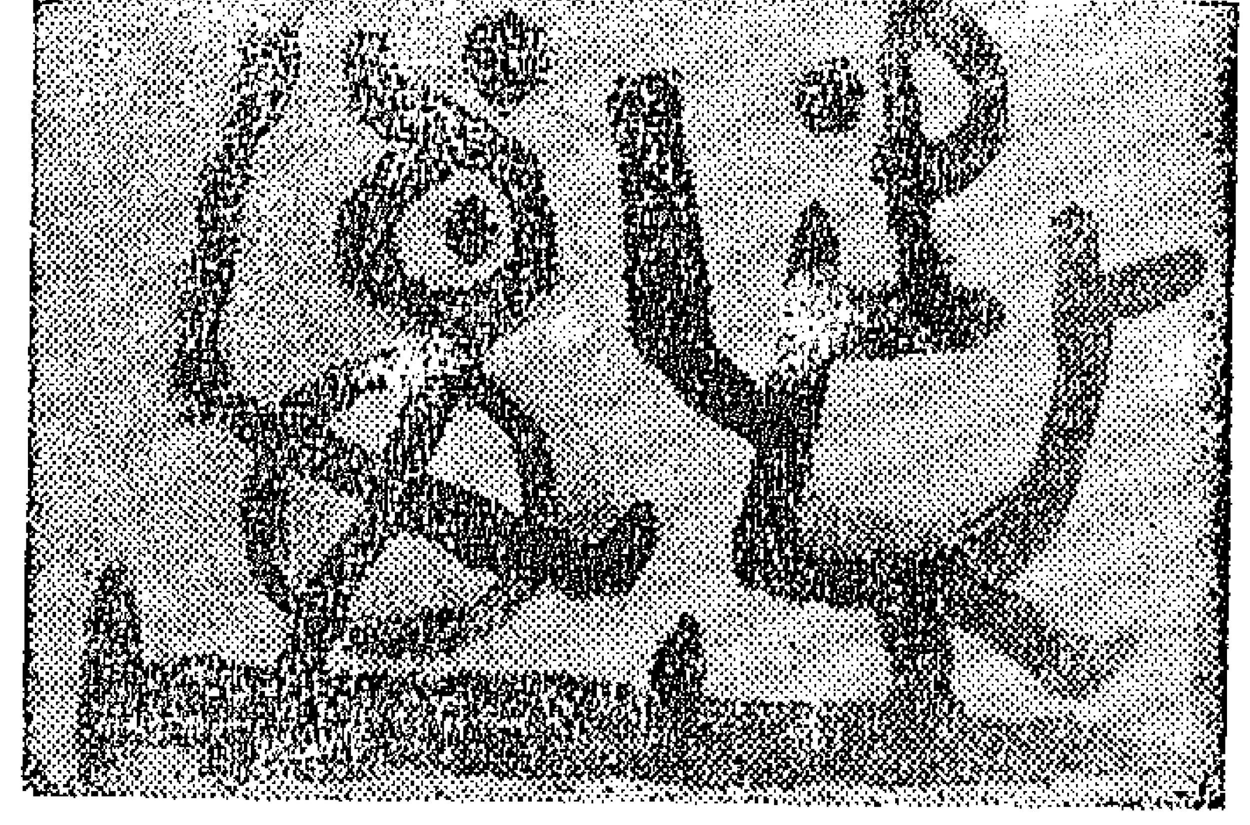
عازف العود — للمصور الهولاندى هندريك ميرتنزسورج (١٦١١ — ١٦٧٠) بمتحف ريكس — أمستردام .



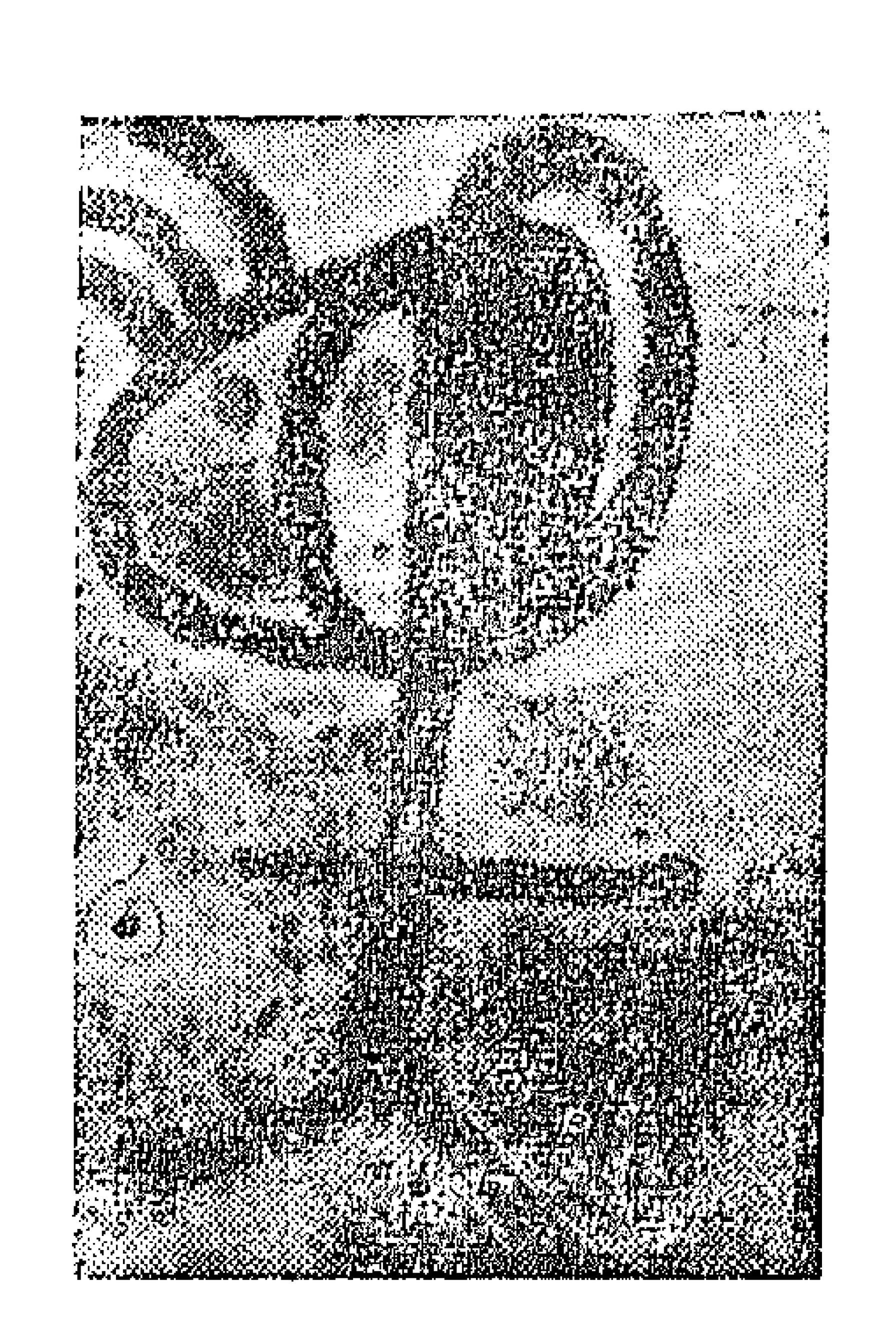
نفس اللوحة بعد أن اعاد تصويرها المصور الاسبانى «خوان ميرو» باسلوبه الرمزى (١٩٢٨) وتوجد بمتحف مؤسسة «جوجنهايم» بنيويورك .



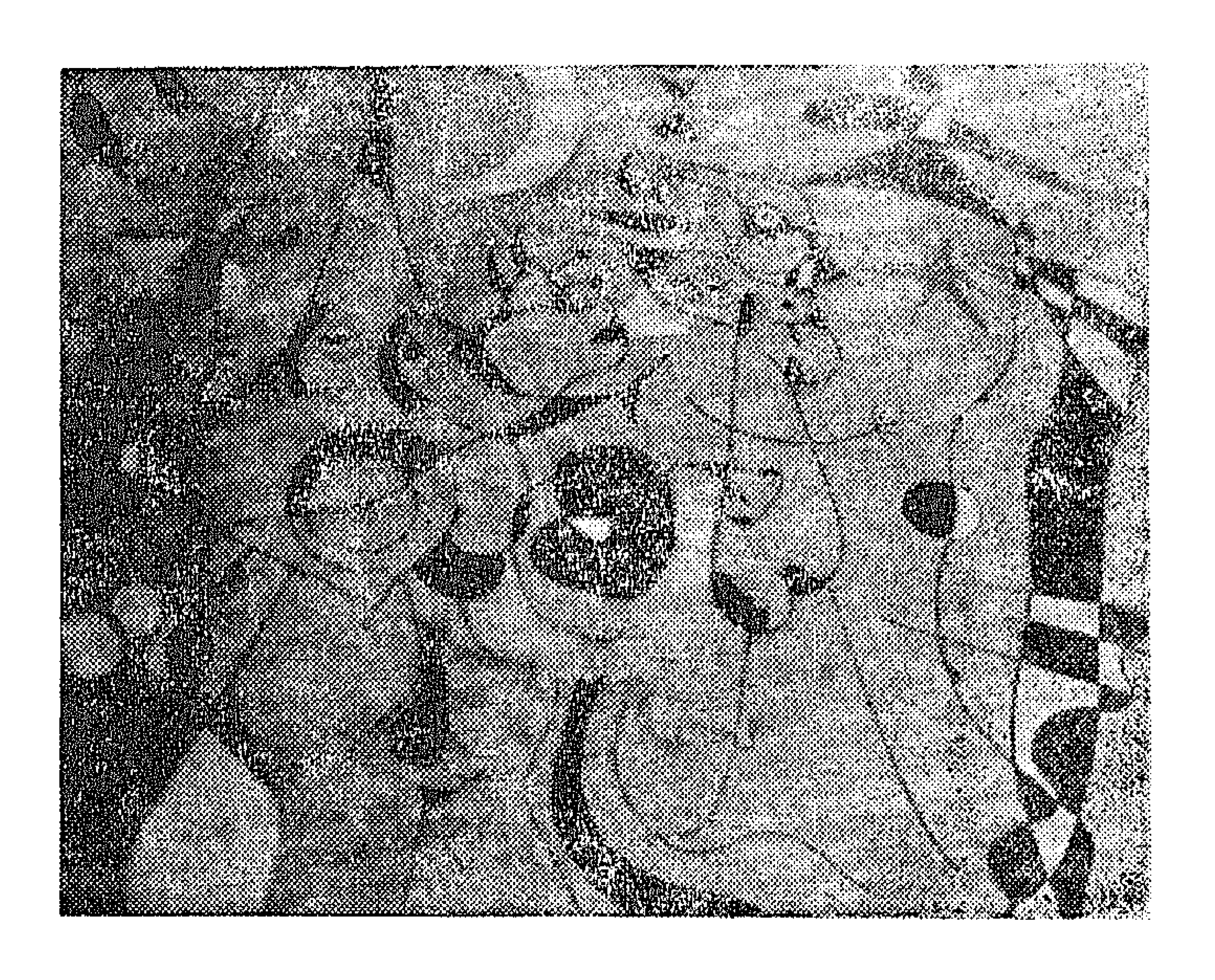
جورج رووه — فرنسى (١٨٧١ — ١٩٥٨) بأسلوب
وحشى رسم المسيح على زجاج ملون لنافذة



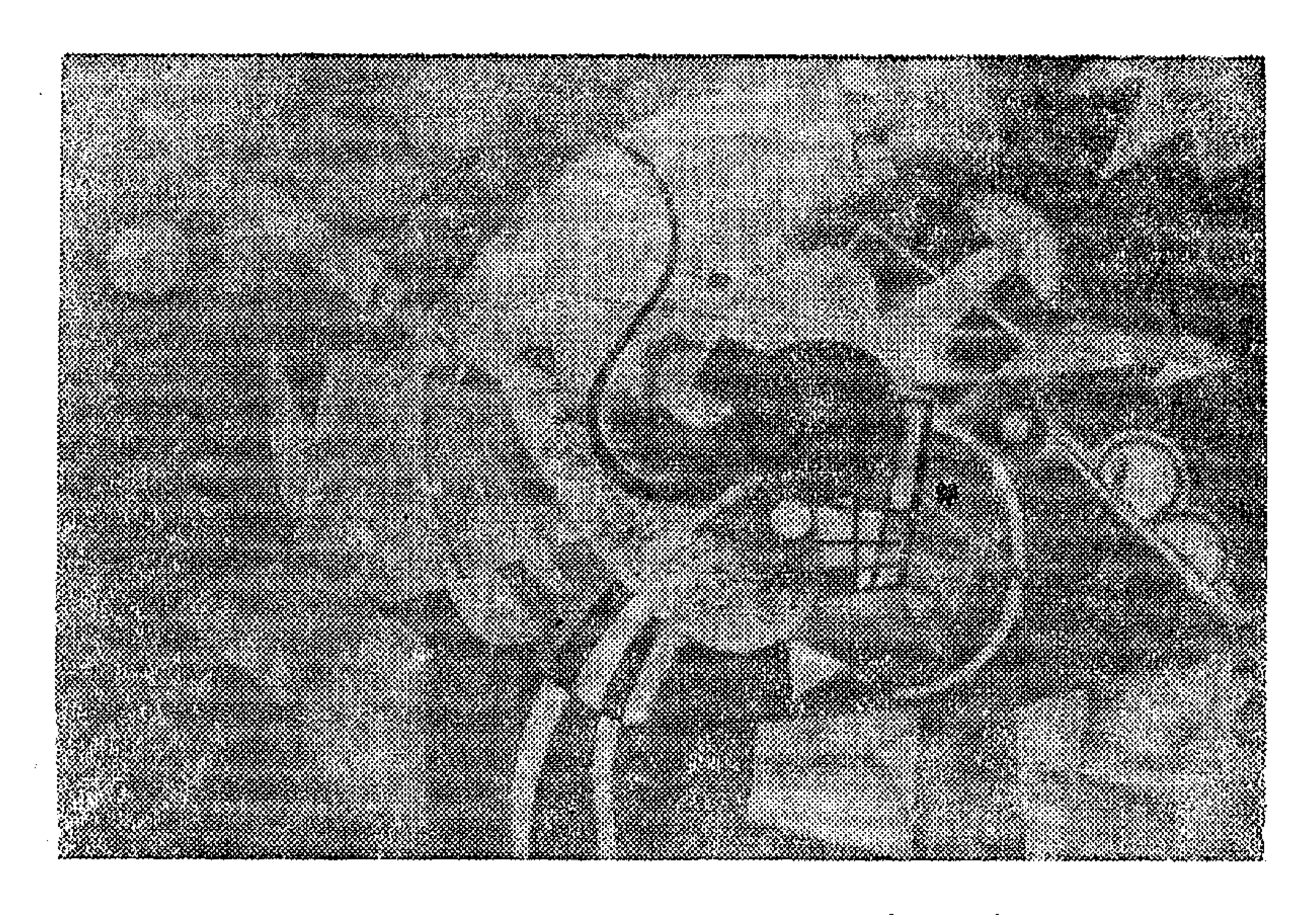
«باول كلى» paul Klee — سويسرى (١٨٧٩ —
١٩٤٠) لوحة بالوان التمبرا على ورق اسمها «رفيق
فى جولـــــة» مقتنيات خاصة فى «بيرن»



خوان ميرو (١٨٩٣ —)
اسبانى عاش فى أمريكا — بدأ سيريالى
ثم تحول الى التجريد — من أعماله فى
سنة ١٩٤٢ بالحبر والجواش والباستيل —
امرأة ونجمة وعصفور
(راجع صفحة ١١٢)



خوان ميرو - (١٨٩٣-   ) رجل يسير فى ضوء
الفلورسنت ألوان زيتية وجواش على ورق ٤٦×٨ س.م



«فاسيلى كاندينسكى» - روسى (١٨٦٦ - ١٩٤٤)
لوحة زيتية باسم «المركز» أتمها عام ١٩٢٤ - ضمن
مجموعة سولومون جوجنهايم فى نيويورك .



١٥٠٠م ١/١١٥٣١٦

دار المعارف — ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة
الناشر منطقة الاسكندرية ٤٢ ش سعد زغلول - ٢ ميدان التحرير (المنشية)